Copyright © 2026 Paola Prestes
Cinema nacional © Editora Reformatório

Editor
Marcelo Nocelli
Revisão
Marcelo Nocelli
Wang Meei-huey

Imagem de capa
Foto arquivo pessoal de Ronaldo Duschenes

Design e editoração eletrônica
Negrito Produção Editorial

Livro digital:
Gabriela Fazoli

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária Juliana Farias Motta (crb 7/5880)

Prestes, Paola
A viagem permanente de Herbert Duschenes : Arquiteto, educador e cineasta amador / Paola Prestes. -- São Paulo: Nocelli / Pasavento, 2026
29,2Mb

ISBN 978-65-998800-6-3

1. Duschenes, Herbert, 1914-2003. 2. Professores de arte – Brasil – Biografia – Exposições. i. Prestes Penney, Paola. ii. Título: Arquiteto, educador e cineasta amador.

P936v CDD 700.981

Índice para catálogo sistemático:
1. Romance brasileiro

Todos os direitos desta edição reservados à:

Editora Nocelli Ltda
www.reformatorio.com.br

Às professoras e aos professores que desde que me entendo por gente extraíram o melhor de mim, fazendo das escolas que frequentei um porto seguro e do gosto pelo conhecimento uma inesgotável fonte de prazer, realização e paz interior.

PASSEIOS. 1950
Cayeiras
SANTOS
BERTIOGA

FRANCE
1974
CONCORDE

Figuras 1-4 Latas de filmes da coleção Herbert Duschenes

PMSP/SMC/CCSP/AMM (Fotos Paola Prestes)

Figura 5

O banhista, E. Munch: imagem do site do Museu Nacional de Oslo

Site do Museu Nacional de Oslo

Figura 6

O banhista, E. Munch: fotograma da minha copiagem

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figura 7
O banhista, E. Munch: fotograma da digitalização do laboratório comercial
PMSP/SMC/CCSP/AMM

Introdução

Fui aluna de Herbert Duschenes na década de 1980, na Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado de São Paulo, a FAAP. Duschenes, como era chamado pelos alunos, não era um professor como os outros. Além de professor de história da arte, ele era arquiteto de formação e cineasta amador. Depois de ser sua aluna (por um tempo que considero curto demais), senti que precisava olhar para o mundo de novo, pois agora sim seria capaz de perceber e entender melhor o que via. Meu caso não foi uma exceção, muito pelo contrário. Raros foram os alunos que Duschenes não impactou com sua metodologia de ensino muito

particular e, não menos importante, sua presença.

O processo formador que tive a oportunidade de experimentar pessoalmente me acompanhou pela vida afora, sobretudo quando comecei a trabalhar na área artística e me tornei professora também. Nos mais de dez anos em que dei aula de cinema documentário, não houve uma vez em que eu não pensasse em Duschenes ao entrar na sala de aula, um pouco como quem pede a bênção ao santo. Amo viajar, visitar museus, exposições, observar pessoas diferentes de mim, descobrir novas culturas e, por esse motivo, também nas minhas andanças pelo mundo, Duschenes permanece um farol até hoje.

Mas o que ele fazia para cativar os alunos? Como conseguia transformar o olhar sobre a arte, sobre a cultura e, consequentemente, sobre eles mesmos? De onde vinha aquele conhecimento gigantesco e, ainda mais surpreendente, a inabalável vontade de compartilhá-lo? Que pedagogia era aquela, que lhe permitia transmitir o que ele tinha aprendido e vivenciado na condição de europeu de um meio social favorecido que precisou virar um fugitivo do nazismo, um emigrante, um exilado e por fim um cidadão brasileiro?

Nascido em Hamburgo em 13 de dezembro de 1914, filho de pai judeu tcheco convertido ao protestantismo e mãe protestante alemã, Herbert Duschenes foi obrigado a deixar a Europa em 1940, pois pouco importava para o regime nazista a conversão do pai. Enquanto seus pais e irmãos refugiaram-se no Canadá, Duschenes se estabeleceu em São Paulo onde, dois anos depois, casou-se com a bailarina húngara Maria Ranschburg, de família judia convertida ao catolicismo, o que tampouco serviu de proteção contra perseguições nazistas na Hungria.

Alguns anos mais tarde, ela se tornaria conhecida como a coreógrafa e professora de dança Maria Duschenes. Juntos

formaram um dos casais mais importantes da vida cultural paulistana. Não foram mecenas ou patronos das artes que buscam nessa prática uma forma de reconhecimento social ou validação das suas fortunas. Mecenas e patronos decerto têm seu lugar no cenário cultural de uma sociedade, porém, refiro-me aqui a pessoas que dedicaram suas vidas a uma missão: democratizar a bagagem cultural que possuíam, na mesma medida em que passavam adiante a noção de que possuir o tesouro imaterial que são o conhecimento e a cultura é um privilégio que traz em si a dimensão moral de passá-lo adiante.

Nos primeiros tempos em São Paulo, Duschenes trabalhou em alguns dos mais prestigiosos escritórios de arquitetura da cidade, colaborando com Jacques Pilon e Franz Heep. Mas, foi como professor de história de arte que ele passou a ser lembrado a partir dos anos 1960. Formou gerações de artistas visuais, entre eles, Iran do Espírito Santo, Leda Catunda, Alex Červený, Alex Vallauri e Sérgio Romagnolo, e profissionais de diferentes áreas, como arquitetos, pesquisadores, cineastas, curadores, ilustradores, escritores, designers, artistas gráficos, músicos, atores e, como não poderia deixar de ser, professores.

Isto se deu por um conjunto de fatores que abarcavam desde sua impressionante cultura, até o que acabou por se tornar sua indissociável e mais notável referência: os filmes que ele mesmo realizava e projetava em sala de aula, em palestras e também em casa, para convidados e jovens que não tinham meios de frequentar uma faculdade particular. E é neste ponto que meu desafio começa: contar a história de Herbert Duschenes, o arquiteto, o educador e o cineasta amador sem desagregar esses três personagens e suas respectivas atividades. E, ao trazer à luz os filmes que realizou e formam e um dos mais expressivos acervos de cinema amador no Brasil, desvendar o ser humano atrás da câmera. Os filmes se

encontram em um ponto cego: para todos os efeitos, a maior parte deles foi gerada para fins pedagógicos por um professor. No entanto, desde a morte de Duschenes em 2003, não participam efetivamente do universo acadêmico em nenhuma instância.

No que tange ao universo cinematográfico, realizados fora dos padrões tradicionais do cinema industrial e comercial, integralmente autoproduzidos e abrangendo também filmes de família e de dança, acabaram por se abrigar na categoria de contornos incertos que agrupa *home movies* ou filmes domésticos, ou *non-theatrical*, ou, genericamente falando, filmes amadores, ainda aceitos com ressalvas no repertório oficial da cinematografia mundial.

Esta situação em si já desperta a curiosidade pelas mais de duas centenas de filmes realizados quase obsessivamente ao longo de cinco décadas. Os filmes nunca passaram pelo crivo da crítica especializada, e, até eu resolver me debruçar sobre eles, nunca tinham sido estudados. Tampouco foram difundidos publicamente como uma produção de imanência cinematográfica ou audiovisual: não são reconhecidos pois não são conhecidos. Tenho certeza que, se dependesse da vontade de Duschenes, os filmes estariam passando em escolas, centros culturais, cinemas, cineclubes e praças, do centro da cidade até as periferias, para todos os tipos de público.

Duschenes faleceu em Curitiba aos 89 anos, levando com ele a bagagem cultural que seu carisma animou. Muitos de nós, ex-alunos, passamos anos nos perguntando qual teria sido o paradeiro dos filmes. Cheguei a acreditar que eles estivessem perdidos ou inexoravelmente corroídos pelo tempo. Não estavam. O legado cinematográfico de Duschenes tinha sobrevivido e sido doado pela família, juntamente com livros, cartas, fotos, discos e outros documentos ao Centro Cultural São Paulo em 2010, dirigido

naquele ano por Martin Grossmann, ex-aluno, monitor e assistente de Duschenes na FAAP. A partir dessa data, com o beneplácito de Carlos Augusto Calil, então Secretário da Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, e Ricardo Resende (que sucedeu a Grossmann na direção do ccsp em 2011, e também ex-aluno do professor), passei a me dedicar à pesquisa dos filmes.

Sou cineasta documentarista e minha intenção era fazer um documentário sobre Duschenes construído a partir dos seus filmes, mas não consegui captar recursos financeiros para a produção. Diante da riqueza dos materiais do acervo, resolvi continuar a pesquisa com o intuito de estudar mais detidamente outros documentos, como fotografias e os livros da biblioteca do professor, deslindar métodos de trabalho, planos de aula e de viagem, além de compreender o próprio Duschenes, cuja vida, afinal, eu desconhecia. Poderia pousar sobre esses materiais – sobre os quais nenhum tipo de organização ou catalogação tinha sido imposto – um olhar que jamais se repetiria, pois este seria o primeiro sobre o acervo depois da morte dele e, provavelmente, o último antes do seu tombamento.

Esta brecha, este precioso limbo que me foi ofertado por conta da costumeira morosidade que fustiga as instituições culturais públicas brasileiras era uma oportunidade única para me aproximar de alguma réstia da essência do professor que mudou o meu olhar. Pois mais cedo ou mais tarde viria a organização e catalogação institucional que, como todo tipo de ação dessa natureza, por contingências práticas, costumam estar mais voltadas para a aplicação dos seus próprios métodos e sua mecânica intestina do que para o espírito que pauta a longa e tortuosa composição de acervos pessoais.

Com uma ou duas canetadas distraídas e algumas bem-intencionadas planilhas, anos de vivência seriam achatados,

pasteurizados por um programa de computador, um template qualquer e outros procedimentos, parcial ou totalmente regidos por algum tipo de inteligência artificial que, ao padronizar e redistribuir materiais digitalizados em plataformas e abas, e materiais físicos em prateleiras e departamentos, obliterariam as filigranas do pensamento que um dia os reuniu. Nada menos duschenesiano que isto. E logo com um professor que nunca se acomodou em modelos pré-estabelecidos, considerado "inclassificável" por colegas docentes, lembrado até hoje pelas pontes que fazia entre as coisas mais improváveis. Muitos ex-alunos aludem a uma vocação de hipertexto nas aulas de Duschenes *avant la lettre*: as associações rizomáticas que davam à história da arte uma organicidade e pertinência no momento da exposição que costuma faltar a planos de aula que se agarram à reconfortante linearidade cronológica. Ou ainda, rendem-se ao achatamento da reflexão crítica que (ainda) caracteriza a ia. Talvez possamos dizer que Duschenes não ensinava história da arte, mas histórias da arte.

Ciente de que tampouco eu conseguiria me furtar a algum grau de interferência – pois, se por um lado o manuseio de um arquivo é uma forma de deturpação da sua ordem interna original, por outro, (re)organizá-lo é algo necessário para sua sobrevivência –, iniciei em 2012 uma pré-organização dos filmes no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Por pré-organização entendo o caráter temporário das marcações que fiz, entre elas a numeração que atribuí aos filmes. Eu estava lidando com películas antigas, algumas com mais de 60 anos, muitas delas com sinais de deterioração, o que significava que eu não poderia assistir aos filmes e rebobiná-los mais de uma vez. Portanto, eu sabia de antemão que, para corrigir imprecisões, uma organização mais fina seria necessária após a primeira, de preferência com o acervo já digitalizado.

Dada a fragilidade das películas, antes mesmo de visioná-las fiz

uma triagem do material de acordo com as indicações nem sempre claras das etiquetas das latas. Nem todos os filmes tinham a descrição do seu conteúdo, e algumas etiquetas eram ilegíveis, outras eu simplesmente não entendia a que ou a quem, exatamente, se referiam. Temendo que esses indícios evanescentes se perdessem, eu os fotografei para um dia serem inteiramente decifrados. Algumas poucas latas de filmes tinham não somente etiquetas, mas bilhetes manuscritos por Duschenes com indicações sobre o conteúdo das películas, redigidos em inglês, português ou alemão (Figs. 1-4). Em outros casos, havia etiquetas mais recentes cuja autoria é incerta, provavelmente uma tentativa de catalogação não consumada de algum assistente do professor.

Após a triagem, três grandes áreas temáticas se configuraram: filmes de família, que Duschenes nunca deixou de realizar, mas que foram sendo absorvidos pela segunda área temática, os filmes de viagem que se tornariam sua mais volumosa e emblemática produção.

É dentro desta segunda área que ele passa registrar obras de arte, exposições e museus, dando origem à sua mais fundamental ferramenta no ensino da história da arte: filmes de curta-metragem. O termo “ferramenta” talvez não seja inteiramente apropriado. A ele se impõe sem muita dificuldade “procedimento”, noção que desenvolverei ao comentar a metodologia de ensino de Duschenes. Em todo caso, é este o material que ele levará à FAAP ao ser convidado a lecionar na Faculdade de Artes Plásticas. Da relação com Maria desponta uma terceira área de interesse, os filmes de dança que representam a colaboração do casal no plano pedagógico e afetivo. Há outra articulação tríplice: o fato de Duschenes ser ao mesmo tempo arquiteto, professor e cineasta amador. Essas três atividades sempre conviveram e até se retroalimentaram dentro do trabalho que ele realizou. Urdidas ao longo da vida em um processo

de formação autodidata contínua, elas são o tecido do seu pensamento e olhar.

Na primeira parte, “Um cineasta do exílio”, reflito sobre o cinema amador traçando um paralelo entre o exílio de Duschenes e o exílio desse tipo de produção no território do cinema. Os filmes de família fazem a ponte entre a sua biografia e a produção cinematográfica que ele inicia em São Paulo. Também abordo o arquiteto, pois foi nessa qualidade que Duschenes aportou no Brasil. Os arquitetos hão de perdoar a fragilidade das minhas competências nessa área e compreender que não procurei tanto discorrer sobre arquitetura como encontrar o que havia de arquitetura no olhar de Duschenes cineasta, bem como ponderar aquilo que ele chamava de “colaboração entre a arte e a arquitetura”. Seu legado talvez seja hoje mais facilmente reconhecível nos filmes que fez do que em projetos de arquitetura, no entanto, a presença de elementos arquitetônicos tanto no conteúdo dos filmes como na composição dos planos é flagrante e indissociável da sua produção fílmica. Se uma imagem pode ser arquitetura, em muitos filmes a arquitetura é imagem. E, como procurei mostrar, a arquitetura também funciona como um vetor para a reflexão sociopolítica que ele faz após a guerra.

Na segunda parte, “A viagem permanente”, proponho uma reconstituição dos deslocamentos de Duschenes, das viagens na infância e juventude até setembro de 1938, quando a antiga Tchecoslováquia, onde Duschenes fazia faculdade, é anexada à Alemanha. Desde as viagens que ele faz na infância com os pais, e na adolescência com a escola, ele demonstra possuir uma sensibilidade incomum e uma postura que vai além do lazer ou do mero registro. Sua maturidade estética é revelada nas fotografias que ele gera a partir da adolescência e preserva em álbuns onde

cuidadosas *mises en page* prenunciam as montagens cinematográficas que ele faria mais tarde. Também comento os deslocamentos que chamo de "viagens de sobrevivência" que mudariam sua vida radicalmente e o levariam ao Brasil.

Na terceira parte, "O repórter da arte", termo cunhado por Duschenes para designar a si mesmo, engato sua prática pedagógica e metodologia. O personagem do repórter da arte se materializa efetivamente atrás da câmera quando, depois de dar palestras por anos, ele se torna oficialmente professor de história da arte. Os filmes de família perdem espaço dentro da produção enquanto seus deslocamentos tornam-se expedições de um homem só, várias delas com tonalidades etnográficas. Será o repórter da arte a romper com aquilo que Roger Odin chama de "espaço familiar" e fazer a transição definitiva para a esfera do cinema e da pedagogia.

Na medida em que a metodologia de Duschenes nunca foi estudada, os depoimentos que obtive de ex-alunos e pessoas que trabalharam com ele foram de suma importância. Também utilizei depoimentos do cineasta e ex-aluno, Sérgio Roizenblit e Maria Mommensohn, ex-aluna de Maria Duschenes, filmados em 2002 para o documentário *Mar e moto*. Além desse material, o Itaú Cultural cedeu os depoimentos dos familiares e ex-alunos de Herbert e Maria gravados no início de 2016 para a *Ocupação Maria e Herbert Duschenes*. É com base nesse material que proponho um desenho da metodologia de ensino criada pelo professor. Comento o papel dos filmes dentro da dinâmica das aulas e seu impacto sobre os alunos, e estabeleço uma sobreposição de três tipos de roteiro (mais um trio!) como parte de um mesmo programa: o roteiro de viagem, o roteiro cinematográfico e o roteiro de aula.

Essa articulação serve para abordar a atividade pedagógica de Duschenes como um projeto de vida que fez dele um educador, no sentido daquele que não se limita a ensinar ou transmitir dados ou

informações, mas procura formar pessoas capazes de elaborar uma reflexão crítica. Talvez esta seja a principal distinção entre um professor e um educador: é possível que um professor considere a informação como um fim em si, enquanto para o educador, ela sempre será o insumo inicial para a construção de um arco de pensamento.

Reservei para o final um dos pontos mais essenciais da biografia e da obra de Duschenes: sua relação com Maria. O casamento de seis décadas foi uma parceria levada adiante em duas frentes separadas na superfície – cada qual tinha seus alunos e projetos –, mas unidas por raízes profundas. Faço aqui o mesmo apelo aos profissionais de dança que fiz aos arquitetos: assim como procurei o que havia de arquitetura nos filmes, meu objetivo aqui não é discutir dança ou o sistema Laban implantado por Maria no Brasil, mas revelar o que os filmes dessa área temática dizem a respeito da parceria e da missão pedagógica que pautou a relação do casal. Alguns desses filmes também representam uma ruptura radical com o tipo de cinema que ocorre no espaço familiar: a trilogia *D. Maria*, *Hands* e *Danças Maria 11.48 – Campos – 5.49* (todos do final da década de 1940) são as obras mais experimentais de Duschenes. São também três dos mais belos e comoventes filmes da coleção.

Dos 227 filmes do acervo Duschenes, escolhi falar daqueles que julguei mais expressivos para a linha de pensamento que proponho. Também levei em conta filmes que permaneceram na memória dos ex-alunos, mesmo quando não lembravam mais dos detalhes. Ao assistir aos filmes no Centro Cultural São Paulo, numerei-os por ordem de projeção e é esta numeração que utilizei no livro. Aproveitei a ocasião para fazer uma cópia dos filmes com minha câmera de vídeo digital, apesar de saber que uma digitalização profissional seria necessária. Pude assim determinar alguns dados básicos, como a quantidade de filmes, pois em alguns casos havia

mais de uma película por lata.

Duschenes certamente fez mais que os 227 filmes que encontrei. Ele mesmo menciona em entrevistas cerca de 300 filmes. É possível que alguns deles tenham se perdido, ou tenham sido emprestados e nunca devolvidos. O mais provável é o que seu filho Ronaldo Duschenes me contou, que os filmes eram editados e reeditados a fim de adequar-se a novos cursos e palestras. Quanto às datas que delimitam o início e o fim da produção, segundo as anotações nas latas, foram realizados entre as décadas de 1940 e 1990. Mais precisamente, ele começou a filmar logo após o nascimento do primeiro filho, Ronaldo, no final de 1943, informação que consta em *Memórias*, o datiloscrito da autobiografia inacabada de Duschenes. Este dado não é irrelevante, pois é nesse momento que, fotógrafo desde a adolescência, ele se torna cineasta amador. Como frequentemente acontece com esse tipo de produção, o material gerado em torno do primogênito é abundante. Quanto ao final da produção, as últimas obras foram realizadas no início da década de 1990, quando ele se aproximava dos 80 anos. Duschenes só parou de filmar quando parou de viajar e deduzo que a idade foi a única coisa que o deteve.

Ele filmou em 8mm e Super-8, com películas em preto e branco e em cores. Os filmes têm em média 20 minutos de duração cada, somando cerca de mais de 70 horas de material montado (não é possível saber quantas horas de material bruto foi filmado no total). No que diz respeito ao conteúdo, uma das constatações mais relevantes para a compreensão tanto do acervo como de Duschenes cineasta amador, foi o fato de as três áreas temáticas (família, viagem e dança) não serem estanques. Por exemplo, o filme de uma viagem à China pode mostrar como as pessoas vivem em zonas urbanas e rurais, mas trata também de artes visuais, dança, artesanato e práticas religiosas. Ou ainda, uma viagem para visitar a

família no Canadá acaba levando Duschenes à Expo 67 que, por sua vez, rende um filme que evoca a relação entre tecnologia, arte e arquitetura[1].

Diante do destaque dado ao ser humano e seus hábitos, chamar os filmes de etnográficos não é inteiramente incorreto, embora eles não tenham um alto grau de etnograficidade na acepção de Karl Heider, pois são o que o antropólogo visual chama de *naïve ethnography*: filmes com um conteúdo etnográfico sem ser etnograficamente científicos. Duschenes jamais seguiu métodos científicos empíricos tradicionais de observação para filmar. Ele tomava liberdades que mais aproximam seus filmes da antropologia visual da segunda metade do século XX que dialoga com o cinema e admite a subjetividade de quem filma – como no caso de Jean Rouch – do que da antropologia clássica. Assim, quando vai a Bali, Duschenes não se atém a recortes que visam estabelecer padrões de comportamento da população local, como fizeram Margareth Mead e Gregory Bateson quando também estiveram lá nos anos 1930[2]. Dos hábitos e tradições, o olhar de Duschenes deriva para manifestações que, de alguma forma, remetem à produção arquitetônica e artística das pessoas que filma, pois estas são as temáticas que mais lhe interessam. A tecnologia também o fascina, mas em função do seu papel na produção arquitetônica e artística, mostrando as formas de o ser humano estar no mundo. Ele pode não ser um etnógrafo ou antropólogo treinado, nem por isso seus filmes prescindem de um conceito de abordagem rigoroso. Um dos exemplos disso é o tratamento que ele dá aos personagens: todos são filmados e mostrados de forma equânime, sejam eles aldeões de uma ilha no Pacífico ou cidadãos de uma megalópole, e isto não é um acaso.

Outro dado importante é o fato de os filmes não serem sonoros. Duschenes começou a filmar em 8mm e, apesar de passar a usar

gradualmente películas de Super-8 nos anos 1960, suporte que permitia a gravação sincronizada de som, ele nunca gravou nenhum tipo de áudio, seja ambiência, diálogos, tampouco a própria voz. A explicação para esse dado talvez seja a circunstância das filmagens – ele viajava sozinho, carregando seus equipamentos – mas também a circunstância das projeções, cuidadosamente planejadas e controladas por ele: se a câmera podia ser considerada um prolongamento do seu braço, ele tampouco se afastava do projetor. Isto é, ele realizava filmes que, em princípio, não podiam prescindir da sua presença ao serem projetados. No lugar do som do filme, no momento da projeção, ele tocava uma trilha musical da sua escolha em um gravador, que podia ser de fita rolo ou cassete (alguns ex-alunos dizem lembrar de um toca-discos).

Articulado, seguro dos seus conhecimentos, dono de um vozeirão e de um forte sotaque alemão, Duschenes fazia o comentário narrativo em tempo real. O resultado da copiagem que fiz no CCSP inclui um detalhe sonoro aparentemente banal: o barulho do projetor. O aparelho utilizado para os filmes em Super-8[3] da marca Copal foi emprestado pela família e pertenceu a Duschenes. Assim, se hoje não é mais possível reconstruir o comentário proferido por ele e as indicações a respeito das trilhas musicais são incompletas, há pelo menos esse vestígio sonoro. Último rastro do áudio original que fez parte das projeções originais, é preciso considerar que a experiência da projeção e do visionamento incluía esse ruído.

O fato de as projeções serem tão estreitamente vinculadas à presença de Duschenes colocou a pergunta: seriam os filmes capazes de se sustentar sozinhos? Fariam sentido sem seus comentários? À medida que o visionamento avançou, fui me tranquilizando: é claro que nem todos os filmes possuíam o mesmo grau de esmero na sua construção, mas, na sua grande maioria, tinham um fio condutor

que tornava possível acompanhar a narrativa. Aliás, a ausência de uma trilha musical ou comentário verbal colocava a montagem em evidência: por um lado perdia-se a riqueza dos comentários e análises de Duschenes, por outro as associações e encadeamentos visuais criados por ele ficavam preservados nas imagens.

Alguns filmes requerem um grau maior de atenção, outros se oferecem à nossa compreensão mais docilmente. Os filmes de família, por exemplo, de um modo geral obedecem a uma construção narrativa mais tradicional ou linear: um dia no campo, um passeio na praia, o aniversário do filho, com começo, meio e fim. Nos filmes de viagem que ele articula com a história da arte, as montagens tornam-se mais elaboradas e as narrativas circulares. As associações entre um plano e outro são mais sofisticadas e demandam mais atenção, embora nunca sejam herméticas: não barram o acesso ao espectador sem a mesma bagagem cultural que Duschenes. Detalhes à parte, o fato é que os filmes existem e se sustentam como produção cinematográfica sem o comentário que Duschenes.

Familiarizada com a coleção e ciente de que os filmes me permitiriam fazer uma interpretação consequente, cheguei a alguns dados que davam uma visão geral do acervo. Se a partir dos anos 1960 os filmes são predominantemente de viagem, mesmo quando incluem cenas em família, podemos dizer que 66% da coleção é formada por filmes de viagem, 22% por filmes de dança e 12% por filmes de família. Ou seja, dois terços da coleção são filmes de viagem. Quanto ao suporte, 42% dos filmes foram filmados em 8mm, 58% em Super-8, e 11% dos filmes são em preto e branco e 89% em cores.

Os filmes de viagem, além de serem os mais numerosos, são também aqueles com o maior número em bitola Super-8 e em cores. É preciso levar em conta a época em que os filmes foram feitos e os

suportes disponíveis: não é um acaso se os filmes de família que dão início à coleção na década de 1940 são a área temática que mais concentra filmes em preto e branco e em 8mm. Sem abrir mão do preto e branco, Duschenes começa a utilizar películas em cores desde os anos 1950 para filmar a família, porém são os filmes de viagem que irão consolidar a produção colorida.

No final de 2015, ao ficar sabendo da minha pesquisa, o Itaú Cultural se interessou pelo casal Duschenes. O resultado foi a *Ocupação Maria e Herbert Duschenes*. Entre 27 de abril e 12 de junho de 2016, documentos do acervo foram expostos pela primeira vez e trechos de vários filmes foram projetados publicamente dentro do espaço expositivo do Itaú Cultural. Como parte do projeto, o Itaú Cultural bancou a digitalização dos filmes. Infelizmente, a Cinemateca Brasileira não pôde realizar o trabalho. Recorreu-se então a um laboratório comercial de São Paulo, o que expôs um problema que ultrapassa questões de ordem técnica. O resultado do serviço revelou a fragilidade desse tipo de processo e comprovou que o ato de digitalizar em si, feito sem parâmetros relativos ao conceito de preservação audiovisual não garante a salvaguarda ou a integridade de acervos fílmicos em película.

Os rolos de filme foram limpos, escaneados e convertidos em arquivos de vídeo de alta definição (Full hd 1080i) onde cada fotograma foi fotografado individualmente (processo quadro a quadro) gerando sequências de fotogramas que foram remontadas na ilha de edição. Grande foi a preocupação com a resolução da imagem. Muito se pensou no filme hoje, isto é, na sua adequação ou transformação em um "produto" de qualidade correspondente a conteúdos audiovisuais produzidos atualmente. Por outro lado, pouco se considerou o filme original em si, a imagem original desse filme, ou o que significam filmes como os de Duschenes, onde cada elemento que os compõe, como suporte, cor, textura, contraste,

janela, bordas e velocidade são dados essenciais e basilares da sua pregnância cinematográfica e historiográfica.

Nos arquivos mp4 e mov utilizados como novo suporte dos filmes, elementos como nitidez e luminosidade foram alterados, uma intervenção com o intuito de clarear fotogramas escurecidos pelo tempo. Nas devidas proporções, estas ações são aceitáveis. Porém, a interferência foi mais longe: novas bordas foram criadas nas imagens por meio de "cropagem" (*crop*: cortar, aparar). Foi perdida assim a janela original de cantos arredondados que localizava os filmes no tempo. No seu lugar, a rigidez e assepsia do quadro da imagem digital que remetem à tela de televisão ou de computador. A cor também sofreu uma manipulação e não sabemos que paleta foi utilizada como referência: tabelas de cor dos fabricantes de película da época? Grades disponíveis em programas de computador? A estética dos vídeos digitais contemporâneos disponíveis no YouTube ou no TikTok? As duas últimas alternativas são as mais prováveis.

Outra interferência – talvez a mais lastimável – foi o fato de vários fotogramas do início e final de um grande número de filmes não terem sido digitalizados, cortando sumariamente informações importantes, como letreiros iniciais e imagens que concluíam um plano-sequência. É preciso atentar para o fato que, ao serem praticados esses tipos de interferência sobre um filme, via de regra de forma aleatória, oblitera-se a primeira e mais importante referência de que dispomos: o próprio filme.

Portanto, a digitalização exige reparos e chama a atenção para um problema que extrapola o caso da coleção Duschenes, algo que diz respeito à própria noção do que vem a ser um filme amador em película e, por tabela, um arquivo de filmes amadores em película. Se hoje em dia não se refuta mais tanto a necessidade de salvaguardar arquivos como a coleção Duschenes, a questão de

como lidar com esses materiais permanece crítica, e não apenas no Brasil, como atesta o estudo de caso feito por Thais Blank no artigo "Políticas e estratégias de patrimonialização", em que ela comenta os problemas da operação *Mémoires partagées* do ina (Institut national de l'audiovisuel), na França.

Tornou-se então uma das minhas prioridades colocar em evidência, através do acervo Duschenes, o potencial desses materiais, cuja relevância historiográfica e imanência poética crescem na mesma proporção que as possibilidades de leitura e interpretação. Não estou só nessa cruzada: a produção amadora vem arregimentando um número crescente de pesquisadores, cinéfilos, organizadores de mostras e, consequentemente, público. No Brasil, filmes amadores impulsionam festivais como o REcine, Festival Internacional de Cinema de Arquivo que completou 23 anos de existência em 2025. Também em 2025, o Curta 8, Festival Internacional de Cinema de Super-8 de Curitiba chegou a sua vigésima edição e, desde 2011, a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (abpa) contribui para o debate sobre a preservação do patrimônio cinematográfico brasileiro.

Em 2014, nasceu no bojo da Universidade Federal Fluminense (uff) o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (lupa) que inaugurou suas atividades acolhendo doações de filmes amadores, nas bitolas 9,5mm e 16mm, realizados nas cidades do Rio de Janeiro e Teresópolis. Desde 2000, a uff oferece disciplinas optativas sobre preservação audiovisual no curso de graduação em Cinema e Audiovisual.

Cito alguns exemplos de instituições e universidades que possuem departamentos e laboratórios dedicados à preservação de arquivos, e, em alguns casos, promovem simpósios e projeções de cinema amador: o International Federation of Film Archives (fiaf); a Cineteca de Bolonha, um dos mais importantes centros de

preservação audiovisual do mundo; o Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, que se consagra à preservação e difusão do audiovisual argentino; nos eua, a nyu Tisch School of the Arts promove The Orphan Film Symposium, com foco em produções não *mainstream*. A escola também criou um curso de pós-graduação de arquivismo e preservação, o Moving Image Archiving and Preservation (miap).

Alguns departamentos de universidades foram além, criando laboratórios voltados não apenas ao estudo, mas à produção de filmes de linguagem autoral, ensaística e transmidiática, aberta ao diálogo com o cinema amador. É o caso do Media Lab do Massachusetts Institute of Technology (mit) e do Sensory Ethnography Lab (sel), da Universidade de Harvard, cuja produção aponta para os novos rumos do audiovisual ao romper com paradigmas do cinema industrial e do documentário clássico. E não posso deixar de mencionar o Anthology Film Archives, museu criado por Jonas Mekas, Jerome Hill, P. Adams Sitney, Peter Kubelka e Stan Brakhage em 1970 para a preservação e projeção de filmes de arte independentes, experimentais e não comerciais.

Apesar das iniciativas citadas, que incluem a campanha da Cinemateca Brasileira para a doação de filmes de família em 2007, o fosso onde se encontra o cinema amador brasileiro permanece maior do que as tentativas de resgatá-lo. Um exemplo prosaico disso é a denominação “filme amador” ser primordialmente associada ao vídeo pornográfico em buscas na web. O pertencimento de segmentos desse gênero ao campo amador é incontestável, assim como sua pujança, e a menção aqui não é de natureza moral, apenas aponta para o entendimento limitado em relação ao cinema amador fora dos círculos especializados.

Uma afinação maior entre instituições culturais privadas e aparelhos públicos, pesquisadores independentes, arquivistas, técnicos da área do audiovisual, laboratórios comerciais e

instituições como a Cinemateca Brasileira é indispensável para a compreensão do filme amador como um documento tão relevante quanto qualquer outro documento historiográfico[4]. Mas, em um país onde a Cinemateca Brasileira, bastião do restauro e preservação do cinema no Brasil, foi fustigada nos últimos anos por uma crise institucional e financeira que dilapidou seu quadro de funcionários, agravada por uma crise de natureza política durante o governo Bolsonaro que levou à sua paralização entre 2020 e 2022, são flagrantes as insuficiências que ainda ameaçam a preservação audiovisual no Brasil, em particular o cinema amador. Sem uma visão que articula o passado, o presente e o futuro do filme ou arquivo amador, sem a compreensão que eles devem ser tratados, da restauração até a difusão, segundo técnicas, métodos, critérios e conceitos que abrangem desde elementos físicos até o espectro do seu contexto histórico e, não menos significativo, seu valor como obra cinematográfica e historiográfica, e em alguns casos artística, filmes e acervos continuarão a ser mal interpretados, danificados e, em alguns casos, perdidos. E com eles, perderemos uma parte da nossa história social, memória e patrimônio cultural na medida em que a digitalização também garante o acesso público a esses materiais.

O resultado da digitalização da coleção Duschenes colocou a pergunta: que imagem estamos vendo? Toda pesquisa de imagens de arquivo incorpora um dado inevitável: os efeitos do tempo. Portanto, ao olharmos para uma imagem projetada a partir de uma película antiga, sabemos que é impossível essa imagem não ter sofrido alterações (cor, nitidez, etc.). Se a imagem já foi digitalizada, esse processo também certamente interferiu no resultado que temos diante dos nossos olhos. Então, ao estudar um acervo fílmico, como escolher a imagem mais adequada? As imagens da minha copiagem incorporam a trepidação gerada pelo

ressecamento da película e danos à sua perfuração, assim como as demais deteriorações devidas ao tempo, ora escurecendo a imagem, ora desbotando-as, exacerbando as cores primárias em detrimento de uma paleta que deve ter sido mais nuançada. Devemos também levar em conta manchas, riscos, sujidades e fungos, e outro elemento importante, as bordas características dos fotogramas de filmes feitos nesse suporte. Não utilizei programas específicos de finalização ou correção de cor, mas a fim de melhorar a visualização dos detalhes das imagens, apliquei nos fotogramas que ilustram este livro um filtro que aumentou em cerca de 5% a 10% a luminosidade.

Portanto, não era possível ignorar o fato que eu estava trabalhando com imagens que não correspondiam mais àquelas que Duschenes tinha filmado e projetado há décadas. No caso das pinturas que ele filmou, existe mais um filtro: a imagem que vemos no filme, mesmo se a película estivesse em perfeito estado, é uma reprodução fílmica da pintura e não a obra em si. Tudo isto pode parecer irrelevante e até confuso. Por isso, a fim de demonstrar o que digo, recorro a um fotograma do filme *Natureza Noruega/Edvard Munch* [1980] em que Duschenes filmou a tela *O banhista* (1918), de Munch, no Museu Nacional de Oslo. Nas figuras 5, 6 e 7 vemos: uma reprodução da obra que está no site do museu, um fotograma da digitalização profissional e um fotograma da minha copiagem. As imagens são um exemplo eloquente das variações que ocorrem, e ainda faltaria à sequência a imagem filmada em 1980, coisa impossível de ser resgatada.

Por mais que eu não possa e nem queira descartar a ação do tempo, por ele mesmo ser, como explica Michel Pastoureau em *Les Couleurs de nos souvenirs*, um documento da história, em vista da digitalização pouco criteriosa que obliterou essa ação sobre as imagens, resolvi, sempre que possível, utilizar imagens da minha

copiagem. Embora não seja um trabalho profissional e minha câmera seja em si uma interferência, julgo-a menor que a que resultou da digitalização profissional, na medida em as distorções não correspondem tanto a manipulações impostas às imagens de forma "positivista" (como diz Pastoureau), mas a um processo de deterioração e desgaste natural das películas, e a meu ver, estética e historicamente mais aceitável. Essa escolha também tem a intenção de preservar ao máximo o olhar de Duschenes contido nas imagens e só utilizei imagens da digitalização profissional quando estas proporcionavam uma visibilidade nitidamente superior às minhas.

Depois de assistir aos filmes, surgiu outro desafio: a pesquisa sendo inédita, não havia referências bibliográficas referentes ao acervo. Duschenes deixou notas sobre os lugares que visitou e filmou, mas não se estendeu muito sobre o ato de filmar e montar. Nas memórias que ele começou a redigir no final da vida a pedido da família, há apontamentos sobre a descoberta do prazer de filmar e nada mais. Recorri então a depoimentos de ex-alunos. Pelo que eu pude perceber, a metodologia de ensino vinculada aos filmes sempre suscitou mais curiosidade que os motivos da obsessão em filmar. Esta é uma lacuna que este livro pretende começar a preencher. Duschenes deixou muitas cartas para a família no Canadá e talvez nelas esteja contido algum comentário mais detalhado sobre as filmagens. Porém, esse vasto material escrito em alemão representava a abertura de uma nova pesquisa de natureza epistolar e, diante da amplitude do acervo, resolvi focar nos filmes, seu conteúdo, seus aspectos estéticos e linguagem. Abri uma exceção no caso da carta ao amigo Johan Kroeger, documento fundamental para a compreensão de um dos filmes que comento, e mais uma ou outra carta ao irmão Rolf.

Ao trabalhar com uma coleção essencialmente criada antes da intensificação da produção de vídeos amadores nos anos 1980, e cujos filmes nunca foram relacionados a nenhuma bibliografia ou conceito específico, a fundamentação teórica tornou-se particularmente estratégica. Mesmo tendo feito mais de duas centenas de filmes, Duschenes nunca tinha sido afirmado como cineasta. Fora seus próprios escritos – as memórias, planos de aulas e cartas –, não há registros de trabalhos acadêmicos, pesquisas, livros ou artigos que esmiúcem a sua atuação como cineasta amador. Isto não chega a ser uma surpresa, posto que ainda não são abundantes – ou são menos abundantes que trabalhos sobre o cinema profissional – referências a filmes amadores como os da coleção Duschenes.

Um dos prováveis motivos é o fato de esse tipo de produção ter sido relegado à marginalidade quando, a partir dos anos 1930, momento em que o cinema de ficção já goza de um sistema de produção industrial sólido, passam a ser atribuídas a obras de tipo documental funções informativas, propagandísticas, pedagógicas ou, em termos gerais, edificantes, enquanto ao cinema de ficção, institui-se um contrato com o entretenimento pelo viés da criação artística. Quanto à produção amadora, embora marginalidade não signifique falta de vigor ou relevância, e ela seja reconhecida e cortejada como um segmento de mercado importante por fabricantes de câmeras e projetores de bitolas não profissionais (essencialmente 8mm e 16mm), ela não extrapola o âmbito doméstico ou cineclubes e grupos de pequenos produtores independentes ou artistas experimentais que recebem pouca ou nenhuma atenção seja da indústria cinematográfica (estúdios), seja da crítica especializada ou da pesquisa acadêmica.

Após a vitalidade que conheceu no período do chamado “primeiro cinema” no início do século XX, a produção amadora

encontrará novo alento graças ao vídeo analógico que dissemina meios de produção audiovisual para não profissionais. Uma dezena de anos mais tarde, com as câmeras digitais integradas a programas de edição não linear (Final Cut Pro, Adobe Premiere, etc.) e plataformas on-line (YouTube, Vimeo, etc.), a produção feita por essas novas gerações de cineastas amadores, ou *videomakers*, passa a se inserir de forma consistente, irrevogável e ubíqua nos meios de comunicação, sedimentando a transmidialidade desse tipo de produção. A bibliografia que passa então a ser gerada tende a privilegiar realizadores recentes, cuja produção tem início com a popularização das câmeras de vídeo não profissionais e semiprofissionais (*camcorders*), câmeras fotográficas que filmam e, nos últimos anos, telefones celulares. Portanto, no caso da coleção Duschenes, foi preciso fazer dois movimentos: em primeiro lugar, estabelecer as primeiras pontes entre seus filmes e filmes de outros cineastas, mas também relacionar sua produção a alguns conceitos fundamentais sobre cinema amador do período pré-digital.

A fim de criar um arcabouço teórico para falar dos filmes de Duschenes, além de Odin, recorri à coletânea *Le Film de famille – Actes de la rencontre autour des inédits tenue à Bruxelles en novembre 2000* (2004), coletânea organizada por Nathalie Tousignant. Não menos importante foi *Reel Families – A social history of amateur film* (1995), de Patricia Zimmermann que, ao comentar o cinema amador dentro de um contexto social (apesar de o seu recorte ser a produção amadora nos Estados Unidos), ajudou-me a balizar melhor a produção singular de Duschenes.

Também contei com revistas especializadas como a *Significação*, que tem veiculado artigos que abordam diferentes aspectos da produção amadora, a *Revista Laika*, que dedicou um número inteiro ao tema em 2013, e a revista digital de cinema documentário DOC *On-Line* que fez o mesmo com filmes de arquivo em 2012. A relativa

escassez de referências e a originalidade do acervo Duschenes representava o risco de usar uma bibliografia “adaptada”. Ou seja, a partir de conceitos mais amplos ou oriundos de uma reflexão sobre outras áreas mais constituídas da produção audiovisual (como o documentário), fazer com que a coleção Duschenes coubesse dentro desses conceitos.

Para mitigar esse desvio, resolvi ancorar a bibliografia a materiais menos convencionais. Em primeiro lugar, incluí as memórias de Duschenes na bibliografia, mesmo inacabadas e inéditas. Aos quase 90 anos, ele queria aprender a utilizar um computador e, apesar de implicar com o mouse, uniu esse aprendizado à redação da história da sua vida. A autobiografia foi então escrita em um português com fortes tonalidades germânicas que procurei preservar nas transcrições. Mesmo incompleto, o texto nos fornece dados importantes sobre a infância e adolescência de Duschenes: suas viagens, Maria, a família e as atividades profissionais. Permiti-me inserir trechos talvez um pouco extensos dessas memórias, pois, além das informações que elas contêm e da graça do texto, escrito como Duschenes falava, não temos como saber se algum dia ele será publicado.

Em seguida, conjuguei as memórias de Duschenes com a autobiografia de Vilém Flusser, *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. Não procurei a abordagem filosófica a que alude Flusser, nem foi minha intenção forçar uma intimidade que de fato não houve entre os dois, embora seus caminhos tivessem se cruzado várias vezes na Europa e no Brasil, mas aquilo que poderia complementar as memórias de Duschenes. Embora não frequentassem a mesma universidade e Duschenes fosse quase seis anos mais velho que Flusser, vali-me da convivência de ambos no mesmo grupo de jovens intelectuais de origem judaica em Praga nos anos 1930 para criar um diálogo imaginário entre as autobiografias.

Pareceu-me natural incluir Duschenes no genérico “a gente”, ou *man*, em alemão, que Flusser utiliza ao compartilhar suas lembranças e colocar perguntas que mais de um jovem judeu deve ter se feito na época:

> E os alemães chegaram, acontecimento esperado, mas inacreditável. A sua presença era inacreditável, mas mais inacreditável ainda a modificação que provocaram. Tinha-se imaginado que a sua presença representasse, por si só, o fim da realidade. Agora compreendíamos que tal crença era produto de falta de capacidade imaginativa. A presença brutal e vulgar das fardas exóticas, com seus capacetes falsamente medievais, suas botas engraxadas e sua cobiça animalesca pelas mercadorias expostas nas vitrines funcionava apenas como um catalisador de uma modificação radical de Praga. Repentinamente a gente se via cercada de rostos sorrateira e perigosamente sorridentes. Passava-se a ser animal acossado, cercado de feras (os ex-amigos) que esperavam pela primeira oportunidade de passarem ao ataque. Era pesadelo isto? Era realidade? Que queria de nós essa gente toda?

Se o nazismo os obrigou a abandonar Praga e os estudos, o destino os levou, por vias separadas, para Londres e depois, em 1940, ao Brasil. Também quis o destino que eles se reencontrassem em São Paulo, na condição de professores da mesma instituição nos anos 1960, a FAAP: Duschenes na Faculdade de Artes Plásticas e Flusser na Faculdade de Humanidades e Comunicações, mais uma vez assombrados por um regime totalitário, a ditadura militar brasileira.

Encontrei no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo documentos sobre o ciclo de cinema e de conferências coordenado por Agnaldo Farias e Samuel Eduardo Leon que Duschenes proferiu por ocasião da 16ª Bienal (1981) a convite de Farias, então membro da equipe de Walter Zanini, curador-geral da exposição. Por coincidência, Flusser, que naquele

momento já tinha deixado o Brasil para viver na França, foi convidado a participar da mesma Bienal, como um dos palestrantes do 1º Encontro Arte, Sociedade, Utopia.

No Centro Cultural São Paulo, passei um bom tempo debruçada sobre os livros da biblioteca particular de Duschenes: mais de 1.500 volumes, entre livros de arte, arquitetura, romances, poesia, teatro e dicionários, a maioria em alemão e inglês, e algumas obras em português, francês, espanhol e italiano. Com exceção de alguns livros mais antigos, estão em excelente estado, vários deles comprados na Livraria Kosmos, na Livraria Triângulo, Ilco's Bookstore e Livraria Jaraguá. É flagrante seu interesse por política, história e economia. Encontrei desde o livro vermelho de Mao Tse-tung, até livros de Winston Churchill, passando por Arnold Toynbee, György Lukács e John Galbraith, além de dramaturgos e romancistas. Ficou claro para mim que as leituras de Duschenes não eram pautadas por uma doutrina ideológica ou política – e muito menos partidária –, mas por uma sincera vontade de conhecer, sem preconceitos, os meandros do pensamento humano e seus possíveis resultados em termos individuais e coletivos. Se, por exemplo, Duschenes lia sobre religiões (há uma grande quantidade de livros sobre o tema), não era tanto para entender Deus como os seres humanos. Em outras palavras, aquilo que era do humano o interessava profundamente e atravessava todas as áreas do conhecimento.

A biblioteca forneceu um extenso e detalhado mapa do embasamento cultural de Duschenes e das indagações que mobilizavam seu pensamento: moradias modernas integradas ao meio ambiente, além de pesquisas e experimentos que buscavam a convergência entre a arte, o design, a arquitetura e a tecnologia. Apesar de acompanhar os lançamentos da cinematografia mundial e gostar particularmente de Alfred Hitchcock, os poucos livros sobre

cinema que encontrei tratavam de técnicas de filmagem para cineastas amadores. Por outro lado, o teatro marca presença com textos dramáticos de vários autores, entre eles Eugene O'Neill e George Bernard Shaw. A leitura de peças não é muito comum entre pessoas que não pertencem ao meio. Mas, não podemos esquecer que, desde a infância, Duschenes comandava encenações de teatro de marionetes em casa, fazendo desde a produção, até cenários e figurinos, chegando a vender ingressos! Anos mais tarde, ao ir estudar em Praga, ele comenta o fascínio pelo teatro:

> Consegui acesso ao teatro e opera (Neues Deutsches Theater in Prag – hoje desapropriado estupidamente pelos checos na guerra, destruindo um lugar de ultra refinamento e cultura), assisti a todas as novas encenações, vindas de Viena, Salzburg, Muenchen e Berlin, em geral com os mais fabulosos artistas do mundo. Recebi uma educação artística cultural de primeira, mas também tive a oportunidade de espiar atrás dos cenários. Como com meu pequeno teatro de marionetes na infância, me interessava mais o funcionamento, o processo e a técnica de produzir ilusões.

Incluí alguns livros da biblioteca de Duschenes nas referências, pois eles revelam aquilo que ele próprio estudava, pesquisa, aliás, que em muito precede a minha. Essa bibliografia nos permite compreender melhor a fundamentação teórica que alicerçava seu pensamento e os planos de aula que ele elaborava. É importante lembrar que, depois de chegar ao Brasil com um curso de arquitetura interrompido pela guerra e sem ter cursado universidades brasileiras, ele se tornou essencialmente um autodidata. Mesmo lecionando por mais de três décadas, Duschenes jamais foi inteiramente compreendido pela academia. Por esse motivo, se eu tentasse impor a ele e aos filmes uma bibliografia tradicional demais e conceitos com jeito de camisa de força, eu

estaria indo a contrapelo da sua linha de atuação e tudo aquilo que ele passou a vida ensinando.

Duschenes era o produto de um meio que cultivava o pensamento de vanguarda e conviveu desde a infância com expoentes de várias vertentes desse movimento. Assim, pensei que seria orgânico e também fecundo articular Duschenes à bibliografia sugerida por sua própria biblioteca, que aderia naturalmente à sua forma de pensar. Isto me permitiria estabelecer pontes entre seus filmes e sua metodologia de ensino e outros pensadores e criadores que me parecessem bons parceiros para um bate-papo animado com ele. Por exemplo, os cineastas experimentais Jonas Mekas e Maya Deren, e o filósofo e pedagogo Jorge Larrosa.

Além de Mekas e Deren, dentro do território do cinema amador, experimental e o documentário, arrisquei as primeiras aproximações dos filmes de Duschenes com obras de autores consagrados, como David Perlov e Péter Forgács, mas também recorri a obras menos conhecidas, como os filmes do cineasta amador David Glick, que descobri nos arquivos do United States Holocaust Memorial Museum (ushmm), bem como os filmes de Robert Bernas, que me foram apresentados por Beatriz Rodovalho e sua pesquisa na Université Paris iii – Sorbonne Nouvelle, e hoje se encontram nos arquivos do Forum des Images, em Paris. Meu objetivo era esboçar um universo dentro do qual começar a referenciar os filmes da coleção Duschenes como um corpo de trabalho com uma imanência poética e unidade cinematográfica própria. Isto porque a análise da coleção coloca de antemão a pergunta: como abordar filmes que nunca foram vinculados a nenhuma referência estética ou histórica, que nunca passaram por nenhuma comparação, análise ou interpretação? Esse aparente excesso de liberdade demanda redobrado cuidado no momento de escolher uma estratégia de abordagem. Na introdução de *Sétima*

arte: um culto moderno, Ismail Xavier explica a complexidade das escolhas a serem feitas:

> Quando se discute uma questão de método na prática de análise de filmes, não está somente em jogo uma competência técnica particular, mas a mobilização de toda uma visão de cultura que, ao mesmo tempo, estabelece o lugar do objeto no contexto social e o lugar da própria análise. É comum assumir-se que o estudo científico é caracterizado pela investigação específica de um objeto, descrito e analisado segundo determinados critérios e princípios. Nesse sentido, nunca é demais lembrar que, contrariando certas ilusões, o objeto de ciência não é um dado que ao mesmo tempo dispõe-se para o conhecimento e garante, de imediato, a consistência teórica da investigação que o focaliza.

Acervos inéditos demandam mais um cuidado: se, por um lado, estamos a salvo da tentação de tomar caminhos já muitas vezes trilhados, por outro, é preciso criar as condições adequadas para submeter os filmes a um primeiro processo analítico sem lesá-los. Isto porque a primeira análise de um filme se torna o parâmetro para as reflexões que virão depois. Um filme inédito se oferece ao pesquisador sem a proteção prévia de textos que consagram e afirmam uma obra cinematográfica – nem que seja pelo simples mérito da sua escrita – e terminam por formar um tipo de couraça protetora em torno dos objetos de análise mais conhecidos. Portanto, se meu trabalho começa com a determinação de afirmar os filmes como uma importante coleção de cinema amador, ele só se consolida através da interpretação do seu conteúdo e das articulações com outras obras e conceitos do campo do cinema. E, no caso de Duschenes, com outros campos também, como a pedagogia e a arquitetura.

Perguntei-me como resolveria o fato de ser ao mesmo tempo ex-

aluna de Duschenes e pesquisadora do seu acervo, ou como equilibrar a equação entre subjetividade e objetividade. A resposta veio do próprio Duschenes, mais exatamente do capítulo das memórias dedicado a conselhos de viagem. No título, ele faz referência ao filme de Mel Stuart: "Dicas para uma aluna minha imaginária – *If it's Tuesday it must be Belgium*". O tom informal do texto, porém sem arroubos de camaradagem (coisa impensável para um europeu da geração de Duschenes) motivou-me a ocupar temporariamente o lugar da aluna imaginária a qual ele se dirigia, e considerar a pesquisa na qual eu embarcava como um tipo de viagem.

Lembrei de Michel Marie ressaltando a necessidade de escolher um ponto de vista ao fazer uma análise: "A análise visa dar um sentido a uma obra a partir de um comentário sobre alguns de seus aspectos. A análise nunca é totalmente objetiva, é um ato de subjetividade. Ela é interminável. Pois sempre sobrarão elementos a serem analisados"[5]. Ele também insistiu na importância de se levar em conta o "lugar na história" do filme analisado e na impossibilidade de existência de uma grade universal de análise, na medida em que ela incorreria no erro epistemológico de confundir ciências humanas e ciências exatas. Assim, com as devidas precauções, adotei um ponto de vista ensaístico, ao qual, dada minha experiência como aluna de Duschenes, eu não podia me furtar.

A partir desse momento, o conselho que Duschenes dá para sua aluna imaginária, "Viajar é sobre isto. Abrir horizonte, formar Você. […] Não fuja do prazer e trabalhe com amor. E aceite e divirta-se com desvios inesperados, aí está a essência de uma viagem" descortinou uma nova perspectiva. Pois, se há três décadas o contato com o professor influenciou minha forma de olhar para as coisas, ele também teve um impacto sobre minha forma de olhar

para as pessoas, em particular aquelas a quem hoje é minha vez de transmitir o que sei. Aprendi com professores como ele a ousar fazer certas aproximações e associações, algumas delas (ou várias) passíveis de debate. Tenho a convicção de que é preciso se arriscar a pensar – o que parece óbvio – mas na verdade é menos praticado do que seria desejável e saudável, tanto para o indivíduo como para o convívio em sociedade. Acredito que o pensamento se forja e consolida com mais êxito em espaços de discussão não necessariamente consonantes. Para Duschenes, não importava tanto estar certo como pensar livremente, sem jamais abrir mão do rigor intelectual e da postura ética e, sobretudo, compartilhar o fruto dessa reflexão.

Após o tombamento e digitalização completa do arquivo Duschenes (sem previsão até a conclusão deste livro), a cidade de São Paulo ganhará uma farta fonte de pesquisa no campo do cinema amador que traz em seu bojo uma infinidade de possíveis pesquisas em artes visuais, dança e arquitetura. A história, a pedagogia e a etnografia também se beneficiarão do conteúdo dos filmes. Pouco sobrará efetivamente de Herbert Duschenes no conjunto de documentos que gerou, com uma exceção: os filmes. A coleção representa seu legado autoral e sua missão, sua voz mais perene, espelhando passado e futuro, memória e transformação. Ela não deixou de oferecer a quem se interessar por ela, um espaço imaterial de discussão e livre pensar infinitamente renovável e, se o desejo de Herbert e Maria for atendido, ela um dia será efetivamente acessível a todos, perfazendo sua transição da esfera privada para a pública.

[1] Exposição Internacional e Universal de Montreal que ocorreu entre abril e outubro de 1967.

[2] Segundo Heider, os filmes, seis no total, foram lançados nos anos 1950.

[3] O amm-ccsp forneceu o projetor para os filmes em 8mm.

[4] Em 1935, Marc Bloch escrevia para Lucien Febvre: “Sim, eu gosto das imagens. O cinema é um dos mais maravilhosos barômetros culturais e sociais de que dispomos”. *Correspondance* II, Fayard, 2003.

[5] Em abril de 2016, Michel Marie foi convidado a dar a disciplina *Análise de Filmes: Por uma definição da análise de filmes* no Departamento de Cinema, Televisão e Rádio (ctr) da eca-usp.

Table of Contents

Introdução

I - UM CINEASTA DO EXÍLIO

1. Cinema amador: questões de território

2. Filmagem e projeção

3. A imagem como memória, (re)construção e revelação

4. Ronny

5. O olhar do arquiteto

II - A VIAGEM PERMANENTE

1. Wanderjahre: os anos de peregrinação

2. Da fotografia às imagens em movimento

3. Viagens de sobrevivência

4. Do outro lado do Atlântico

5. De volta à Europa com a câmera na mão

III - O REPÓRTER DA ARTE

1. O cinema como processo pedagógico

2. Uma missão de vida

3. Roteiro de viagem, roteiro de filme, roteiro de aula

4. Uma última volta no museu de imagens em movimento

5. Filmar o movimento, o amor filmado

Considerações finais

Agradecimentos

Bibliografia

Filmografia

Depoimentos

Lista de figuras

parte I

UM CINEASTA DO EXÍLIO

"Eu ficava cada vez mais me isolando, querendo pular fora. Mas para onde? De uma cama de lençóis de seda gostosos para a cama militar alemã??? Agora ruiu tudo, me livrando de uma decisão desagradável. E eu me senti bem, dentro da minha realidade. Para onde agora? Ainda não sabia."

Herbert Duschenes, *Memórias*

"Era necessário emigrar para territórios inteiramente exóticos e fantásticos, nos quais a gente era automaticamente sombra. Para territórios inteiramente fora de toda realidade. Para a Tailândia ou o Brasil, por exemplo. É claro e deve ser confessado: a decisão para a emigração era parcialmente motivada pelo medo da morte do outro. Mas apenas parcialmente. O verdadeiro motivo era abandonar a realidade em definitivo."

Vílem Flusser, *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*

capítulo 1

Cinema amador: questões de território

O termo “cineasta do exílio” contém duas afirmações: a primeira, que Herbert Duschenes foi um cineasta, mais precisamente um cineasta amador. A segunda, que, na medida em que foi obrigado a deixar seu país de origem, ele foi um exilado. Mas o que é um exilado? Victor Hugo oferece uma definição que engrandece a pessoa que se encontra nesta condição justamente por conta de tudo aquilo que lhe foi confiscado: “Um homem tão arruinado que só lhe resta sua honra, tão destituído que só lhe resta sua consciência, tão isolado, que nada lhe é mais próximo que a imparcialidade, tão renegado que só lhe resta a verdade, tão atirado à escuridão que só lhe resta o sol, eis o que é um proscrito”. Com sua crueza, a palavra “proscrito” traduz sem rodeios o olhar que as sociedades costumam pousar sobre pessoas exiladas. Esse olhar não deixou de existir no século XXI.

Mas foi na autobiografia de Jonas Mekas, *I Had Nowhere to Go*, que encontrei uma relação mais estreita com aquilo que Duschenes deve ter sentido na condição de exilado. Quando a Segunda Guerra Mundial termina, Mekas torna-se uma “pessoa deslocada” (*Displaced Person* ou D.P.), termo atribuído pelos Aliados aos refugiados da guerra[1]. Mekas e seu irmão Adolfas passam por vários campos de concentração administrados por organizações internacionais, criados emergencialmente para pessoas em situação desesperada, em trânsito e sem destino certo. Ele já tinha abordado o exílio no filme *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (*Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972) no qual, ao filmar imigrantes nos anos 1950 em um piquenique no bairro do Brooklyn, ele toca na questão

do pertencimento que surge com o desterro. Em voz *over*, Mekas aponta que o mais difícil não é encontrar uma nova terra, mas resgatar a sensação de pertencimento:

> Em algum lugar ao final da Avenida Atlântica, em algum lugar por lá, eles costumavam fazer seus piqueniques. Eu costumava observá-los, os antigos imigrantes e os novos, e eles me pareciam um tipo de animal triste, moribundo, em um lugar ao qual eles não pertenciam de fato, um lugar que eles não reconheciam. Eles estavam lá, na Avenida Atlântica, mas eles estavam em outro lugar completamente.

E mais adiante, sobre imagens da cidade de Nova Iorque e imigrantes, Mekas diz que do deslocamento físico nasce outro, insuperável: “Sim, ainda somos pessoas deslocadas, mesmo hoje. E o mundo está repleto de nós. Todos os continentes estão repletos de pessoas deslocadas”.

Se a definição do que é ser um exilado não possui uma resposta única ou definitiva, o mesmo acontece com o cinema amador. Assim como uma pessoa que procura um país para viver e, mais que isso, um pertencimento, quando falamos de filmes amadores, a primeira questão que se coloca também é a definição de um lugar para esses filmes. Tão nômades quanto Duschenes e Mekas foram um dia, os filmes amadores ainda não concluíram sua busca por um território próprio. E o mundo também está repleto deles.

Um dos obstáculos para sua aceitação tem sido o cinema amador se abrigar em áreas às voltas com suas próprias questões. Isto é, esses filmes acabam por se acomodarem quase que em surdina em outros territórios – como o documentário – sem serem assimilados por aquilo que de fato são. Apesar disso, nos últimos anos, o território ocupado pela produção amadora vem deixando de ser periférico em relação ao cinema industrial. Filmes amadores não são mais designados como “experimentais”, “domésticos”,

“caseiros”, “documentários” ou “*non-theatrical*” por falta de um termo melhor ou por exclusão: são filmes amadores ou produção audiovisual amadora por direito próprio. Se essa produção não está inserida na cadeia produtiva do cinema industrial (que inclui o cinema independente no sentido de filmes de baixo orçamento), é por uma questão de *modo de produção e distribuição*, e não apenas de orçamento ou habilidade técnica.

A situação não fica mais simples se considerarmos que o cinema amador abrange o filme de família, de viagem, de ficção, científico, experimental e todo tipo de registro, desde guerras, assassinatos de presidentes, decapitações de reféns por grupos terroristas, a vídeos de estripulias de animais de estimação, tutoriais de maquiagem e festas de casamento, produção que explodiu nas plataformas digitais nos últimos anos. Portanto, estamos longe de esgotar as questões que orbitam em torno da produção amadora. Inerente à problemática do filme amador que, em muitos casos, chega ao pesquisador como um conjunto de obras, arquivos cinematográficos expõem de maneira mais visível a crise de pertencimento desse gênero, condenado a uma interminável errância onde se dá o jogo dialético entre público e privado, pertencimento e não pertencimento, visível e invisível, suporte e autoridade.

Em *Mal de arquivo – Uma impressão freudiana*, Jacques Derrida inicia sua reflexão sobre arquivos tratando precisamente da questão de lugar:

> Não comecemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo. Mas pela palavra “arquivo” – e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. *Arkhê*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses comandam, *ali onde* se exerce a

> autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico.

Arkhêion, na Grécia antiga, designava o domicílio, o endereço dos magistrados superiores, os arcontes. A população depositava sua confiança nesses representantes da lei de alto escalão confiando-lhes a guarda de documentos importantes que eles mantinham em suas casas. Portanto, a questão de lugar não é desprovida de significado. Ainda segundo Derrida, ela está associada à noção de poder, pois, mais que simples guardiões, aos arcontes cabia também a interpretação dos documentos que detinham, moldando assim as leis: "Mesmo em sua guarda ou em sua tradução hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte nem de residência. Foi assim, nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram".

Derrida assinala que esse poder arcôntico de unificação, identificação e classificação precisa ser consonante com aquilo que ele chama de poder de consignação, no sentido de *con*signar, ou reunir os signos. Ou seja, um arquivo precisa ser um corpus único, que funciona segundo um sistema que coordena tudo aquilo que o compõe de maneira articulada e sincrônica, sendo o resultado dessa coordenação uma configuração ideal: "O princípio arcôntico de um arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião".

Nesse sentido, é possível presumir que o resultado da digitalização do acervo Duschenes, aquém do esperado, seja um exemplo de falta de poder de consignação. Pois, o nomadismo que decorre do exílio, a orfandade, ou, para usar o termo de Hugo, a proscrição de arquivos de filmes amadores os têm mantido à margem de uma situação de poder e, mais grave, confinados ao limbo do esquecimento. Hoje em dia, quem possui em sua casa um arquivo, não importa de que natureza, não se considera um

descendente dos antigos arcontes, tampouco sente que esse arquivo lhe confere algum tipo de poder ou autoridade. Pelo contrário, quando contempla esse arquivo (muito provavelmente invendável), o faz com a única preocupação de que fim dar a ele: de preferência, o menos trabalhoso. E as instituições que os recebem – quando os recebem – comprometendo-se a abrigá-los para sempre, muitas vezes não têm meios suficientes para mantê-los. Temos o exemplo do incêndio que assolou o Museu Nacional do Rio de Janeiro, destruindo coleções insubstituíveis em setembro de 2018 e, em 2021, o incêndio em um galpão da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. E não subestimemos as deteriorações graduais, silenciosas, menos chocantes pois menos expostas, mas igualmente devastadoras.

Além da proscrição, há a maldição, termo que alude a territórios de dimensão mística e castigos divinos. Em junho de 2018, participei de uma mesa de debate no CineOP – 13ª Mostra de Cinema de Ouro Preto. O nome do seminário denota o quanto ainda é sensível a questão de pertencimento do cinema não industrial: *Fronteiras do Patrimônio Audiovisual: Malditos e Olvidados*[2]. Diante desse título que, obviamente, é uma provocação, perguntei-me se o filme amador ofenderia também os deuses do cinema e coloquei as seguintes perguntas:

> A palavra “fronteira” nos convida a ponderar a questão do chamado “cinema de bordas”: estamos falando de periferias com as conotações negativas que costumam ser atribuídas ao termo, como exílio, ostracismo e rejeição, ou de fronteiras no sentido de renovação, de conquista de novos territórios? […] Ao ler o nome da mesa, perguntei-me se os filmes que estou pesquisando e queria apresentar a vocês hoje eram de fato malditos e olvidados. Malditos para quem? Olvidados por quem? Eu que acredito ter o privilégio de trabalhar com um tesouro, estaria na realidade dedicando anos da minha vida

a um arquivo “maldito”?

Se há algum tipo de maldição, ela não se limita aos filmes. Em vez de arcontes em pleno exercício de autoridade, quem se dedica à pesquisa e conservação de arquivos de cinema amador também costuma ser visto com certo estranhamento, até mesmo por pessoas e instituições do próprio meio cinematográfico, por dedicar-se ao que parece ser uma causa perdida, ou quase. Se a consequência mais evidente desse exílio das esferas de poder de que padecem tantos arquivos é o quadro de precariedade em que se encontram, sempre na iminência do desaparecimento, seus autores não têm um destino muito melhor: até o momento, poucos são os cineastas amadores que fizeram jus ao reconhecimento público ou lembrança nos livros sobre cinema. Se pesquisadores hoje se dedicam a arquivos de filmes amadores buscando uma demarcação mais precisa do seu lugar físico e histórico, não o fazem com o intuito de cerceá-los. Pelo contrário, esta é a condição para que sejam criadas bases a partir das quais estudá-los, e por tabela, um território, um domicílio, um endereço a partir do qual potencializar os múltiplos e preciosos conteúdo desses acervos.

No caso das pessoas, os exílios costumam ter na sua origem motivos visíveis (golpes de Estado, genocídios, conflitos armados, intolerância religiosa, epidemias, secas, enchentes, etc.). Já o filme amador às vezes dá a impressão de ter sido excluído do campo da visibilidade por descaso e até distração. Pois o cinema nasce amador. A história dos irmãos Auguste e Louis Lumière é conhecida: oriundos de uma família de ricos industriais, filmaram a cidade, operários saindo da fábrica, mas também a própria família, encenando situações do dia a dia como *O almoço do bebê* (*Le Repas de bébé*, 1895). Eram industriais, mas também inventores. Não almejavam ser cineastas, termo e profissão que sequer existiam

naquele momento. Louis Lumière teria dito, em 1897, que o cinema duraria seis meses, talvez um ano, mas não muito mais que isso. Em 1905, uma década após a projeção de um primeiro lote de filmes no Grand Café, em Paris, os Lumière poriam fim à sua já terceirizada atividade de produção cinematográfica. No entanto, continuariam a fabricar películas, uma entre suas várias atividades econômicas. Ao abandonar o cinema, seu único pesar não teria sido deixar de fazer filmes, mas o fato de outros estarem lucrando com sua invenção, o cinematógrafo.

O cinema também nasce experimental e é inicialmente visto como uma forma de entretenimento não muito diferente das demais atrações em feiras e parques de diversões. Mas, logo a experimentação passa a ser um motor fundamental para o desenvolvimento de uma linguagem com vocação artística. Na esteira de Georges Méliès e Alice Guy, artistas das vanguardas do início do século XX se interessam por esse meio de expressão: René Clair, Marcel Duchamp, Luis Buñuel, Walter Ruttmann, Jean Cocteau, Man Ray e Fernand Léger (que reivindica para *Ballet mécanique* de 1924 o crédito de primeiro filme sem roteiro da história do cinema), são alguns dos artistas que exploraram a nova linguagem cinematográfica.

Partindo de premissas diferentes dos seus pares ocidentais, na União Soviética, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov também são, cada um a sua maneira, cineastas seminais na concepção da linguagem cinematográfica. Se Eisenstein realiza filmes notáveis e finca alguns dos mais fundamentais pilares do pensamento teórico do cinema, Vertov arrisca-se em experimentações que permanecem referências para cineastas até hoje. De interferências na própria película, passando por inovações no enquadramento e na gramática das sequências, até a criação de efeitos e a construção de um discurso narrativo por meio do encadeamento de imagens na mesa de

montagem, conceitos sobre a representação do tempo, do movimento e do mundo são colocados em questão e reformulados na produção cinematográfica que se intensifica concomitantemente às vanguardas artísticas e literárias.

Os estúdios cinematográficos que aparecem pouco tempo depois da invenção do cinematógrafo irão desenvolver a atividade cinematográfica e aos poucos profissionalizar o cinema, controlando também os meios de distribuição e projeção. Essa institucionalização segmenta a produção que vinha se fazendo em uma zona franca e o retorno comercial faz com que o cinema de entretenimento se imponha no mercado como modelo. Os filmes feitos fora dessa estrutura passam a ser considerados "independentes", "marginais", ou simplesmente uma produção paralela, como os filmes do realizador negro Oscar Micheaux, que passavam em sessões tardias, após as projeções "oficiais". Assim, o cinema de realizadores que atuam fora desse recém-criado *establishment*, bem como o documentário e o cinema amador, são os primeiros a serem atirados nesse nebuloso balaio. Talvez em reação a isto ocorra no documentário uma reorganização da sua estrutura, acompanhada de uma nova roupagem: ele se torna útil. Não competir diretamente com a produção de entretenimento lhe garante uma fatia de visibilidade nos meios de difusão. O "documentário", tal qual é concebido a partir dessa denominação (atribuída a John Grierson), isto é, de um gênero diferente do cinema de ficção, passa a ter de dar conta de um contrato com o real, embora, como explica Fernão Ramos, sendo criativo, ele não pode ser confundido com as chamadas "atualidades", compilações de notícias que passavam antes da projeção de um filme de ficção.

A distinção entre o cinema industrial e o documentário vai estreitando gradualmente o caminho por onde este último tinha enveredado tão naturalmente, transitando entre experimentação

artística, filmes de viagem (os chamados *travelogues*) e de natureza etnográfica. Essa liberdade criativa não garante sua autonomia ou difusão, e assim, desde os anos 1910 em diante, o documentário vai se afirmando como uma ferramenta poderosa em um período em que revoluções sociais e conflitos internacionais necessitam dos seus préstimos informativos, educativos e potencial propagandístico. Segundo Marc Ferro, os soviéticos e especialmente os nazistas foram os primeiros a compreender o potencial do cinema e como explorar suas funções, conferindo-lhe um status privilegiado no âmbito do saber, da cultura e da propaganda.

O filme documentário britânico dá origem a um modelo copiado em diversos países, onde a narração em voz *over* assume o lugar da "voz de Deus" no filme, recurso propício à pregação ideológica, ora abraçando um discurso político de esquerda, ora de direita, ora bem-intencionado, ora nem tanto. Em suma, para o bem ou para o mal, o documentário se institucionaliza. O perigoso casamento entre criatividade e funcionalidade oficiado pela política dá margem a desvios, entre os mais notórios, os filmes que Lenny Riefenstahl fez para o partido nazista na década de 1930.

O cinema de Grierson tem uma pauta socialista e defende a causa do homem comum, mostrado como um herói. Robert Flaherty evoca um embate de proporções mitológicas entre o homem e a natureza lançando mão de uma hábil mistura de antropologia, aventura e fabulação que garante a sua presença no circuito comercial. Ainda nos Estados Unidos, os documentários de Pare Lorentz encorajam a população a se reerguer após o *crash* da bolsa de 1929 ao promover os programas do *New Deal* de Franklin D. Roosevelt. Na Alemanha nazista, o cinema documentário celebra a suposta superioridade da "raça ariana". Na Itália fascista, ele promete o ressurgimento do Império Romano. Na União Soviética, o cinema se rende ao realismo socialista, repudiando invenções

poéticas e abstrações, consideradas símbolos da alienação burguesa. Dziga Vertov se desdobrará entre obras onde prevalece seu gênio criativo e filmes engessados pela obrigação de servir à propaganda e interesses políticos. No Brasil, os filmes que Humberto Mauro realiza para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (ince) servem aos propósitos do governo de Getúlio Vargas quando, em 1937, instaura-se o Estado Novo.

Apesar das transformações técnicas e de linguagem, o contrato com o real persiste nos anos 1960-1970, no Cinema Direto/Cinema Verdade[3] feito pelo grupo inicialmente liderado pelo fotojornalista norte-americano Robert Drew. A captação de som direto que tem início em 1960, com *Primárias* (*Primary*, 1960), de Drew, e *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, representa a passagem para novas linguagens cinematográficas que não franqueiam o documentário do seu contrato com a "verdade", muito pelo contrário. Tampouco o livra da institucionalização que garante sua difusão e ao mesmo tempo o distancia do cinema experimental e amador. Vale lembrar que, em 1963, Jonas Mekas teve dois filmes rejeitados pelo renomado Robert Flaherty Film Seminar que ocorreu em Brattleboro, no estado de Vermont[4]. Com o cinema de entretenimento catalisando financiamentos e atenções em escala mundial, e o documentário sendo encampado por governos, partidos políticos, artistas, jornalistas e educadores, cabe a pergunta: o que acontece com o cinema amador? Continuou sendo feito no bojo das famílias que tinham os meios de bancar as câmeras, projetores e as películas de 9,5mm, 8mm e 16mm, e, a partir da segunda metade do século XX, pela classe-média que podia comprar equipamentos para filmar e projetar em Super-8 e, um pouco mais tarde, em vídeo analógico e digital.

O vídeo analógico nos anos 1970-1980, e digital a partir dos

anos 1990, muda radicalmente a produção audiovisual, a começar pelo documentário e o cinema amador: com a democratização dos meios de produção, o vídeo liberta seus realizadores da obrigação de pertencerem a um determinado segmento, interfere nos processos tradicionais de difusão e divulgação, esfumaçando a fronteira entre a produção amadora e profissional. Nessa passagem do filme para o vídeo, aparece mais uma instância onde a questão territorial é significativa, desta vez em relação à perda de mercado que se abate sobre os fabricantes de equipamentos e materiais sensíveis. É o caso da Eastman Kodak e da Bell & Howell, gigantes que dominaram por décadas e para além das fronteiras norte-americanas o território da produção cinematográfica, incluindo a amadora. A Eastman Kodak entrou em concordata em 2012, com um prazo para apresentar um plano de reestruturação. Em abril de 2013, a empresa lançou uma câmera fotográfica digital. Cinco meses depois, a Eastman Kodak anunciava sua saída da concordata, que também marcava sua saída do território da película e sua entrada no território digital. Hoje a Eastman Kodak é uma empresa focada em tecnologias da impressão digital de imagens para corporações. Portanto, pouco ou nenhum espaço para o produtor de imagens amadoras nessa nova configuração de uma empresa que tanto investiu e dependeu desse personagem no passado.

Mais melancólico é o caso da Bell & Howell, que hoje se resume a uma marca, licenciada para empresas que oferecem desde serviços de automação até lanternas portáteis, lamparinas elétricas, umidificadores de ambiente, ventiladores, repelentes de insetos elétricos e lâmpadas de led, a maior parte provavelmente de origem asiática. Há na Europa o caso bem-sucedido de sobrevivência da fabricante de câmeras alemã Arri. Fundada em 1917, a marca soube adaptar-se às mudanças e hoje ocupa um lugar de destaque no mercado de câmeras digitais de ponta. No entanto, desde o início, o

foco da Arri foi a bitola de 35mm e mais tarde 16mm, o que, a meu ver, denota a intenção de produzir equipamentos mais profissionais que amadores.

Nos últimos anos, diante da demanda de serviços de processamento de negativos e escaneamento de filmes por parte da indústria cinematográfica, a Kodak reconquistou um naco do seu território. Possui laboratórios de pós-produção nos eua, na Europa e na Ásia onde são processados e escaneados negativos de 16mm e 35mm. Masterizar um filme em película hoje é um luxo que poucos realizadores podem se permitir. Um número ainda menor consegue filmar em película. Se, por mais tímida que seja, a demanda ainda existe é porque apesar de todos os avanços trazidos pelo digital, a película continua sendo o mais durável e confiável suporte de preservação cinematográfica. A digitalização, porém, é imprescindível na etapa de edição não linear e na masterização em arquivos destinados às salas de cinema com um sistema de projeção digital.

Há mais um território, o da terminologia. Quando nos referimos a uma pessoa como “cineasta”, geralmente está implícita no termo a noção de “profissional”. Somente nas últimas décadas o termo “cineasta” tem sido aceito com menos resistência por parte dos profissionais do cinema industrial em relação a quem tem uma produção de filmes amadores. Por conta do suporte, surgiram também os termos “videasta” e *videomaker*, este último em contrapartida a *filmmaker*. Os termos “documentarista” e “cineasta amador” por vezes se confundem, especialmente a partir do vídeo. Mas, é importante lembrar que assim como o cinema amador não é sinônimo de documentário, o filme amador não é sinônimo de filme de família, por mais que este seja um dos seus grandes temas. O filme amador transita por vários outros tópicos e se permite incursões por narrativas ficcionais e experimentais.

Roger Odin ressalta a diferença entre o cineasta familiar, e o cineasta amador no sentido de um *amateur* que tem uma atuação semelhante à de um profissional, com preocupações técnicas e estéticas, mas cujos filmes não têm penetração comercial. Se, tanto o cineasta familiar como o amador fazem filmes por diletantismo, suas posturas são distintas. Odin usa o termo "comportar-se como cineasta" para apontar as diferenças. Se um cineasta familiar tentar *fazer cinema* com sua família, isto é, comportar-se como cineasta e não como um pai filmando o filho, ou um marido filmando a mulher, isto interferirá com suas relações familiares: "Se o cineasta familiar se comporta (ou até mesmo manifesta o desejo de se comportar) como um *amateur* que quer 'fazer cinema', há então um risco real de conflito com a família". E arremata: "Tornar-se um 'verdadeiro' cineasta '*amateur*' exige uma ruptura mais radical com o campo familiar".

Temos um ótimo exemplo disso em *Diário 1973-1983* (1983), de David Perlov quando, logo no início das filmagens, ao filmar a filha que toma sopa e o convida a comer com ela, ele diz que teve de escolher entre tomar a sopa e filmar a sopa. E continuou a filmar. Esta situação expõe o ponto em que ocorre a ruptura com o campo familiar. É claro que Perlov não rompeu com a família em si, mas com certas convenções e modos de convivência. Diferentemente de Filip Mosz, o personagem cineasta amador de Krzysztof Kieślowski que arruína sua vida familiar em *Amador* (*Amator*, 1979), Perlov conseguiu criar uma nova ordem familiar vinculada ao plano de filmagem, a qual acabou por absorver a família: sua mulher se tornou a produtora do filme e sua filha Yael, a montadora. Em suma, se Perlov tivesse optado por parar de filmar para tomar a sopa, ele não teria se tornado, na definição de Odin, um verdadeiro cineasta amador.

A fricção entre cinema amador e cinema profissional encobre

outras. Ao estudar o cinema amador no Brasil entre 1926 e 1959, Lila Foster aponta subdivisões mais finas, as dissidências e embates, dentro do cinema amador (*amateur*), consequência da dificuldade de definição da prática amadora e dos desentendimentos acerca do conceito entre cineastas, cineclubistas, editores e colunistas de revistas sobre o assunto, como a *Cinearte* e *O Fan*: "O que é importante observar aqui é a divisão entre uma cultura cinéfila esteticamente ambiciosa e uma cultura técnica voltada para a produção amadora de filmes". Portanto, não se trata mais apenas da oposição entre cinema familiar e cinema amador, mas dos diferentes graus de veleidade artística entre cineastas amadores, isto é, da variedade de escolhas estetizantes e do próprio conceito de arte dentro da produção cinematográfica, que pode tanto alinhar-se com a mimese de filmes hollywoodianos como defender um pensamento e uma estética vanguardista-modernista.

No que tange ao cinema familiar, existe a questão relacional que faz com que aquilo que acontece entre os membros da família enquanto são filmados seja mais importante que o filme em si, o que não elimina a questão técnica. A noção de filme "malfeito", de Odin, quando ele afirma que "[…] o filme de família parece destinado a uma incompletude definitiva, pois o filme de família não é um texto: é para sempre um fragmento de texto", já foi amplamente debatida e é claro que ele não faz aqui a apologia da falta de conhecimento ou domínio técnico. Sua proposta é romper com a subordinação do filme amador aos preceitos do cinema clássico, industrial, afirmando seu direito a uma estética própria, sem que isso os desqualifique como produção cinematográfica. Tanto que, mais adiante, ele conclui: "Só quando é 'malfeito' o filme de família é 'bem-feito'".

Como não lembrar da *Primeira Declaração do Novo Cinema Americano* (1961-1962) de Mekas, quando, ao defender um espaço

autônomo de criação, livre das imposições do cinema industrial, ele estabelece como primeiro princípio: “Acreditamos que o cinema é, indivisivelmente, uma expressão pessoal. Rejeitamos, portanto, a interferência de produtores, distribuidores e investidores até que nosso trabalho esteja pronto para ser projetado na tela”; “Filmes possuem o direito de viajar de um país para outro, livres dos censores e das tesouras dos burocratas” e arremata com uma advertência que é quase uma provocação, “Não queremos filmes falsos, polidos, lisos – os preferimos ásperos, mal-acabados, mas vivos; não queremos filmes cor-de-rosa –, nós os queremos cor de sangue”.

Até os anos 1980 perdura o que poderíamos chamar de uma “inocência” por parte do cineasta familiar. Esse cineasta pré-digital não tem a pretensão de difundir seus filmes para massas de espectadores e nem é esperado isto dele, seja por parte de quem ele filma, seja pelo mercado audiovisual. Ele filma para registrar a sua passagem pelo mundo, a da sua família e amigos. Ele é criador de uma memória individual (que pode incubar uma memória histórica e coletiva), talvez mais atento ao olhar de um futuro neto ou bisneto que ao olhar que o mundo um dia terá sobre seus filmes. Ele também filma como forma de interagir com a família e provocar situações em que a circunstância da filmagem é uma atividade compartilhada. E, não menos importante, filma porque ama filmar e ama aquilo que filma. E talvez seja este o ponto onde o cineasta familiar e o *amateur* se encontram, na prática do cinema amador, não porque não sabem filmar, ou não comercializam seus filmes, mas porque amam filmar. Os resultados disto, antes de qualquer análise ou definição, são filmes de amor, no sentido de amor pela família, pelo mundo e suas histórias, mas, sobretudo, amor pelo ato de filmar.

Além do amor, mais duas características distinguem o cineasta

amador. A primeira, apontada por Stan Brakhage, é a solidão, algo que sem dúvida caracterizou a produção de Duschenes: "[…] o verdadeiro amador, mesmo quando associado a outros amadores, trabalha sempre sozinho, medindo seu êxito mais em função do cuidado que ele dedica ao trabalho que das realizações e reconhecimento dos outros". Brakhage rejeita com veemência a conotação depreciativa que foi cravada no cineasta amador por críticos, professores e "outros guardiões da vida pública":

> Será porque um amador é aquele que realmente ama sua vida – e não aquele que simplesmente "cumpre seu dever" – e como tal, vivencia seu trabalho enquanto o realiza – em vez de ir para escola para aprender seu trabalho e passar o resto da vida cumprindo-o obedientemente –; e assim o amador está sempre aprendendo e crescendo através do seu trabalho e sua vida, uma descoberta contínua e "desajeitada" que é tão bela de se ver, se você a viveu e *consegue* vê-la, assim como acontece quando observamos jovens amantes "desajeitados", pois ainda inexperientes e envolvidos pela alegria da descoberta contínua um do outro, isto se você algum dia amou e é portanto capaz de apreciar jovens amantes sem inveja.

Maya Deren comenta a liberdade artística e criativa do cineasta amador: para ela, liberdade artística significa que o cineasta amador não precisa achatar a beleza das suas imagens sob um monte de palavras, e tampouco é obrigado a agradar patrocinadores ou o público. Ele é livre para explorar o mundo e capturar a poesia que há nele com sua câmera. Não obedece a prazos, limites orçamentários, ou nenhum tipo de imposição além da sua imaginação e desejo de filmar. Ele também é livre em termos físicos, por conta da flexibilidade e mobilidade que seus equipamentos leves e de pequeno porte lhe proporcionam. Ela faz um comentário sobre o uso de tripé, ou melhor, sobre o quanto é

supérfluo, e aproveito para lembrar que Duschenes raramente recorreu a ele. Deren descreve a interação da câmera com o corpo:

> Não se esqueça que ainda não foi criado um tripé milagrosamente versátil na sua movimentação como o complexo sistema de apoios, juntas, músculos e nervos que é o corpo humano, que, com um pouco de prática, torna possível uma enorme variedade de angulações da câmera e ação visual. Você tem tudo isto, e um cérebro também, em um só pacote engenhoso, compacto e móvel.

Depois desse passeio por alguns territórios que dizem respeito ao cinema amador, volto à questão inicial, o exílio. Duschenes não conheceu somente viagens impostas pelas circunstâncias, as quais, aliás, ele não filmou. Seus deslocamentos de natureza migratória aconteceram apenas entre 1939 e 1940. As viagens que antecederam e que sucederam esse período são deslocamentos desejados, de formação, exploração e prazer. Apesar de ter se naturalizado brasileiro em fevereiro de 1950, Duschenes nunca deixou de ser um alemão, pois esta era a sua matriz cultural e também familiar. Há provavelmente em Duschenes um sentimento ambíguo em relação à sua terra natal, um travo de traição e abandono com o qual ele foi lidando de forma gradual, em um processo em que os filmes que realizava tinham um papel de resgate e racionalização daquilo que não tinha uma explicação racional. Sua produção também pode ser vista como um território em constante expansão que ele foi conquistando ao longo dos anos, um território do qual ele jamais poderia ser expulso.

A comparação com o cineasta amador Robert Bernas demonstra isto claramente: francês de origem judaica, ele filmou entre 1936 e 1966 e deixou três horas e quinze minutos de material fílmico montado. Os filmes mostram o périplo da família Bernas que, para fugir do nazismo, passa por Marselha, Lyon, Argel, Casablanca e

Lisboa até chegar a Nova Iorque em 1941, a bordo de um navio de carga. Segundo a pesquisadora Beatriz Rodovalho, essa viagem de exílio representa 20 minutos do total do material rodado. Bernas filmaria também sua volta à França depois da guerra e uma visita à irmã que permanecera nos Estados Unidos.

Por mais que tanto Duschenes como Bernas tenham sido obrigados a deixar a Europa pelo mesmo motivo e tenham filmado por décadas, temos duas posturas e dois resultados distintos. Bernas ateve-se essencialmente ao filme familiar, embora tenha registrado cenas dos lugares por onde passou. Apegado à família, Duschenes nunca deixou de filmá-la, mas emancipou-se do cinema familiar quando passou a apontar sua lente para lugares cada vez mais distantes do círculo doméstico, com o objetivo de fazer projeções fora dele também. E, o dado mais significativo, deixou mais de 70 horas de material filmado contra as três horas de Bernas. Este não é um mero dado numérico, uma estatística, mas uma das evidências mais explícitas do território fílmico e simbólico constituído por Duschenes, onde ele desenvolveu uma nova profissão, expressou-se e assumiu definitivamente o controle absoluto da sua liberdade de ir e vir.

---

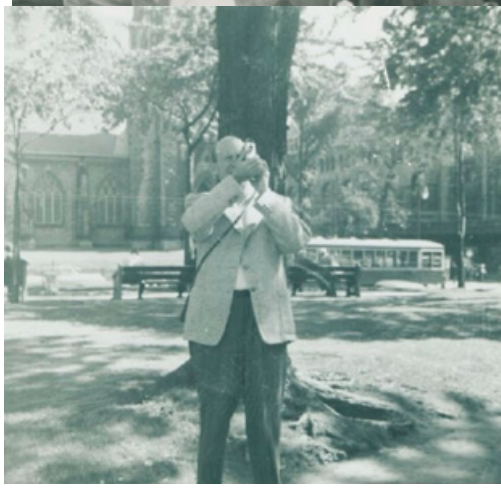
[1] Em 1948, Harry Truman criou o Displaced Persons Act, uma lei que possibilitou a imigração de cerca de 400.000 refugiados europeus, denominados Displaced Persons, ou D.P.s para os Estados Unidos. A lei se aplicava a pessoas que tinham sido deslocadas durante a Segunda Guerra Mundial e tivessem passado por um campo de concentração dos Aliados.

[2] Apresentação do trabalho *O cinema amador de Herbert Duschenes: A busca por (re)conhecimento*. Mesa Fronteiras do Patrimônio Audiovisual: Malditos e Olvidados, CineOP – 13ª Mostra de Cinema de Ouro Preto, 17 junho de 2018.

[3] Embora seja possível identificar diferenças ente Cinema Direto (*Direct*

Cinema) e Cinema Verdade (*Cinéma Vérité*), os termos não são estanques e se prestam a intercâmbios e interpretações que podem variar segundo quem os utiliza. Há inclusive uma linha de pensamento teórico que nega que o Cinema Direto e o Cinema Verdade sejam movimentos distintos.

[4] Cf. *Lost Lost Lost* (1976): Rolo seis, “Flaherty newsreel” (*footage by Jonas & Ken*).



Figuras 9-12 Herbert Duschenes e algumas das câmeras que utilizou

Acervo família Duschenes

Figura 13 Wollensak (8mm)

www.jollinger.com **Figura 14** Bell & Howell 2146 xl (Super-8)
Deutsches Kameramuseum

capítulo 2

Filmagem e projeção

Que tipo de cineasta foi Duschenes? Um cineasta familiar? Um cineasta amador na definição de Odin quando ele descreve o *amateur*, isto é, um cineasta voltado para fora do círculo familiar? Duschenes é ambos, e mais alguns outros tipos de cineasta também: é um cineasta experimental quando filma atuações coreográficas de Maria no final dos anos 1940. É um etnógrafo quando filma a vida cotidiana nas cidades e vilarejos dos cerca de 50 países que conheceu, e é um documentarista quando faz registros de alguns dos mais importantes museus e exposições do mundo, e também do processo de trabalho de Maria com seus alunos. Duschenes é uma fusão de todas essas modalidades e isto o torna um caso singular. Antes de qualquer outra coisa, é um amador na essência do termo, um cineasta que expressa através dos filmes que faz seu amor pelo país que o acolheu, pela mulher e os filhos, pela aventura e o prazer da descoberta, pela arte e pela formação de jovens. E, ao filmar o país natal que foi obrigado a deixar, ele manifesta a vontade de acreditar na humanidade. Duschenes é a prova que a relação entre a

vida e o ato de filmar pode ser visceral.

Filmar a própria vida aprofunda esse pacto e costuma gerar obras que são o resultado de um processo contínuo e indissociável do dia a dia, mas também da dimensão memorialística e historiográfica dessa prática cotidiana. Mekas explica isto com uma simplicidade ao mesmo tempo precisa e desconcertante em *Walden – Diários, notas, esboços* (*Walden – Diaries, Notes and Sketches,* 1969): "Eu vivo, portanto eu faço filmes. Eu filmo, portanto eu vivo. Vida. Movimento. Eu faço filmes amadores, portanto eu vivo. Eu vivo, portanto eu faço filmes amadores."

Ao ser questionado por jornalistas porque tinha incluído imagens consideradas inúteis em um documentário sobre a guerra do Yom Kippur, Perlov indaga: "São os filmes feitos somente para expressar uma ideia? Será filmar a vida irrelevante? Eles só conseguem pensar em ideias, eles não conseguem ver a vida". Quanto a Duschenes, é ainda na condição de arquiteto que ele começa a filmar no Brasil. Em suas memórias, fica evidente que, desde o início, sua vocação não era a de um cineasta familiar apenas:

> Quando Ronny nasceu fui naturalmente comprar uma máquina de fotografia para acompanhar e eternizar os grandes momentos do pequeno. E aí vem o Farkas da Fotoptica e me vendeu minha primeira câmera de cinema 8mm, saída nesses dias. Preto e branco, uma Box, sem focalizar, nem lente elástica. O mais primitivo possível. Mas eu era superfeliz. Imagine de repente uma nova dimensão, o movimento, para mim. Sabe qual foi o primeiro rolo? Não o nenê tomando banho, nem apagando a velinha. Mas o trem para Pirituba. Que êxtase de filmar os trilhos rolando embaixo de mim! Uma euforia de ter juntado mais olhos, mais braços e mais palavras-reportagem.

É notável o fato de ele se referir à câmera como uma multiplicação de olhos, braços e palavras para se expressar. Alguns ex-alunos chegaram a comparar suas câmeras (ele teria várias ao longo da vida) a uma prótese, um prolongamento do seu braço. Apesar das origens e propósitos muito diferentes, Duschenes e Vertov compartilham o mesmo entusiasmo pela máquina que é a câmera e que, antropomorfizada, torna-se parte do cineasta:

> Eu sou o cinema-olho, eu sou o olho mecânico. Eu, a máquina, mostro a você o mundo como só eu posso ver. Agora e sempre, eu me liberto da imobilidade humana, estou em movimento perpétuo, aproximo-me e afasto-me das coisas, passo por baixo e monto por cima delas. Desloco-me junto ao focinho de um cavalo galopante, mergulho a toda velocidade na multidão, ultrapasso soldados em assalto, caio de costas, decolo com aviões, mergulho e elevo-me junto a corpos que mergulham e se elevam. […] Meu caminho leva para a criação de uma nova percepção do mundo. Eu decifro de uma maneira nova um mundo que você não conhece.

É manifesto em ambos o fascínio causado pela sobreposição de duas máquinas em ação: o olho mecânico filmando, ou "observando" o funcionamento de outra máquina, seja ela um trem ou um avião, um olhar que sugere um voyeurismo mecânico não desprovido de erotismo. Em 1927, Fritz Lang atravessaria esse limite erótico em *Metrópolis* (*Metropolis*) onde engrenagens azeitadas são filmadas com a mesma sensualidade que as personagens femininas, como Maria e, sobretudo, sua versão robotizada, imortalizada na célebre sequência de dança. É claro que nos primeiros tempos da revolução soviética, o discurso de Vertov era pautado pelo ideário marxista-leninista, algo inconcebível no caso de Duschenes, que não professava, como Vertov, uma crença em nenhum partido político. Um humanista e pacifista convicto,

Duschenes chegava a pedir ao filho ainda criança, que não revidasse caso sofresse agressões: “Tente enfrentá-las com as palavras e não com o corpo”.

Há tanto em Vertov quanto em Duschenes o entusiasmo pela descoberta e pela velocidade através de um tipo de liberdade que é proporcionada pela câmera. Temos a impressão de que, graças a ela, o olho humano desprende-se da sua órbita e, não mais incrustado na caixa craniana, adquire – um pouco como acontece com as sondas espaciais – autonomia para se deslocar no espaço. Duschenes utiliza o termo “palavras-reportagem”, ou seja, o uso da câmera como uma forma de anotação visual, “para eu apresentar o que está se passando no mundo. Onde havia uma novidade, uma ideia nova, uma ideia de que eu julgava uma ideia de peso, importante, lá ia eu com minha câmera de filmar”. A palavra-reportagem é de certa forma aparentada ao cine-olho de Vertov que procurava dar a primazia às imagens na narrativa cinematográfica.

O crescimento da família mesclado ao entusiasmo pela câmera dispara uma produção sistemática de filmes. Duschenes sempre viajava preventivamente com duas câmeras, caso uma não funcionasse. Como muitos filmes não têm data, não é possível determinar com precisão quando ele passou a filmar exclusivamente em Super-8. Houve um período de transição durante o qual ele utilizou os dois equipamentos. Este dado corresponde às datas que encontrei nas latas de filmes, quando constam. Segundo Ronaldo Duschenes, o pai teria parado de filmar em 8mm, pois as películas pararam de ser comercializadas. O formato Super-8 tendo sido lançado em 1965, a transição começou, portanto, a partir desse ano.

Quando comprava uma câmera nova no Brasil, Duschenes sempre contava com as orientações do amigo fotógrafo Thomas Farkas, dono da Fotoptica. Nos anos 1960, enquanto Duschenes intensifica a atividade de cineasta que impulsionará sua produção

de filmes de viagem nas três décadas seguintes, Farkas torna-se o produtor de documentários capitais dentro da filmografia brasileira: *Memória do cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares, *Nossa escola de samba* (1965), de Manuel Horácio Gimenez, *Subterrâneos do futebol* (1964), de Maurício Capovila e *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. Pouco tempo depois, Farkas produziria uma segunda leva de documentários sobre a cultura popular brasileira, realizados essencialmente, além dos nomes já citados, por Eduardo Escorel, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz e o próprio Farkas. Esse conjunto histórico é hoje conhecido como "Caravana Farkas". Noto que apenas *Memória do cangaço* foi filmado em 35mm. Os outros filmes da Caravana foram filmados em 16mm (alguns foram ampliados para 35mm), e aproveito para lembrar ao leitor que essa bitola (16mm) é considerada amadora no âmbito do cinema industrial. Trocando em miúdos, a Caravana Farkas comprova que menosprezar um filme por conta de um dado técnico ou do seu potencial comercial pode ocasionar grandes equívocos, para não dizer injustiças.

Duschenes nunca deixou de filmar em 8mm e Super-8 para filmar em 16mm. E, apesar da dificuldade em encontrar laboratórios para revelar os filmes, não trocou a película por suportes em vídeo como vhs, Video8 ou hi8:

> E daí em diante deixei todo mundo louco ao comprar mais e mais apetrechos para filmagens. De câmera em câmera, dúzias, cada uma melhor, mais potente, mais recursos, e de projetores nem se fala, tela especial dos Estados Unidos, filmadora comprada diretamente na fábrica em Tóquio. Cada viajante encarregado de trazer mais uma melhoria. Até conseguir o que meu amigo Louis Hagen[5] em Londres disse que não dava. Ele editor. Eu, bem, amador. No fim eu consegui o que todo mundo dizia ser impossível, projetar os S 8mm para mais de 400 ouvintes.

Isto significa que ele sempre montou seus filmes na moviola. Ainda segundo Ronaldo, seu pai achava mais fácil montar e remontar os filmes linearmente para construir o roteiro do filme que se desdobraria em roteiro de aula, ou melhor, resultaria na história que ele queria contar. Pois para Duschenes, dar uma aula era contar uma história com um arco dramático. Ele também achava mais fácil combinar os filmes com as trilhas musicais se as duas coisas estivessem separadas. Duschenes não teve tempo de se adaptar a computadores, em especial ao uso do mouse. Em uma rara demonstração de defasagem com seu tempo, dizia que computadores não eram para ele, mas para jovens.

Com o Super-8, tornou-se possível a gravação de som sincronizado. Duschenes, no entanto, continuou a filmar sem som, como sempre tinha feito com as películas em 8mm. Tampouco se interessou por gravadores de som direto. Havia os da série Nagra que, apesar de serem considerados portáteis, podiam pesar seis quilos sem baterias ou fita, sete com esses acessórios. Portanto, não muito práticos no caso de um cineasta amador em trânsito pelo mundo e trabalhando sozinho. Ele poderia ter utilizado gravadores menores, como aqueles que Perlov não tenta esconder em *Diário 1973-1983*. Também não quis, e tampouco usou tripés. Por serem consideradas amadoras, não havia na época laboratórios no Brasil onde revelar e copiar películas de 8mm e Super-8. Duschenes então mandava revelar os filmes nas Bahamas. Ou então, eles eram enviados para o exterior por intermédio da Fotoptica. O trâmite representava uma dupla fonte de angústia na medida em que era preciso esperar três meses antes de receber as películas de volta e mais de uma vez o material foi extraviado. Assim, quando podia, ele tentava revelar seus filmes quando ainda estava viajando, se possível na Áustria ou na Suíça:

> Aprendi depois que o material de filmes tem que ser o mais fresco possível e bem vedado e protegido de calor. Daí o complicado problema dos roteiros de viagem: começar onde havia um fresh supply (New York, Zürich, etc.) e terminar onde um laboratório revela de imediato (3-6 dias). Combine isso com Oriente, navio, selva.

A produção consumia tempo e dinheiro, além de exigir planejamento. Fora as dificuldades práticas do processamento dos filmes, havia a preocupação com resultado. Duschenes pode ter apontado sua câmera em primeiro lugar para a família em situações de informalidade, mas, desde as primeiras obras, eram visíveis a intenção de construir uma narrativa, ou, mais precisamente, reconstruir a experiência de estar no mundo, o cuidado formal e o método de trabalho que alicerçava a produção da filmagem até a montagem e, mais tarde, a projeção.

Graças a algumas fotografias de Duschenes em viagem pela Europa nos anos 1950 (provavelmente tiradas por Maria ou amigos), podemos ter uma ideia de algumas câmeras que ele utilizou. Ele tem nas mãos câmeras 8mm diferentes, uma delas talvez uma Bell & Howell ou uma Wollensack de corda de fabricação norte-americana (Fig. 13), que nas figuras 9, 11 e 12 aparece com um dispositivo giratório (*turret*) com três lentes: além de uma lente para planos médios (normalmente vem com qualquer câmera de lente única), uma grande angular para planos abertos e uma teleobjetiva para planos fechados[6]. O dispositivo permitia uma rápida troca de lentes, poupando ao cinegrafista o trabalho de desenroscar uma lente para colocar outra.

Este tipo de câmera visava conquistar o cineasta amador do pós-guerra nos Estados Unidos, período em que, a fim de introduzir seus produtos nos lares, tanto a Eastman Kodak como a Bell and Howell, empresas hegemônicas e detentoras de praticamente todas as

patentes de películas, câmeras e projetores em solo norte-americano, passaram a incentivar a produção amadora de tipo doméstico. Disto decorre um direcionamento do cineasta amador para temas familiares, onde a praticidade dos equipamentos dispensa um conhecimento técnico mais elaborado e o distancia do cinema profissional. Com a chegada de competidores japoneses e europeus, a busca pela praticidade aumentaria nos anos seguintes, engendrando um leque de equipamentos semiautomáticos e autorregulados.

Ainda sobre câmeras mais recentes que Duschenes teria usado, encontrei entre suas anotações uma menção à câmera Bell & Howell modelo 2146 xl (Super-8), lançada comercialmente em 1978 (Fig. 14). A escolha por esse modelo no final dos anos 1970, quando já havia câmeras de vídeo analógicas, confirma que ele privilegiava equipamentos e suportes que ele já dominava.

Fotógrafo amador desde a adolescência, ele se preocupava, e bastante, com questões técnicas como exposição, cor, contraste e enquadramento. Efeitos não o interessavam tanto e raras são as fusões e outros recursos do gênero. Apenas na série de filmes de dança onde vemos Denilto Gomes fazendo improvisações dentro de um domo geodésico, Duschenes lança mão do efeito de câmera lenta, porém com um objetivo: permitir ao espectador fruir melhor dos movimentos do bailarino. O resultado é um dos mais belos conjuntos de filmes da coleção e falarei deles mais adiante.

Entre os livros da sua biblioteca, encontrei três manuais sobre técnicas de filmagem. As publicações são direcionadas a cineastas amadores com explicações práticas recobrindo todos os aspectos de uma filmagem. Há também um volume sobre a teoria

cinematográfica, *Il film nella battaglia delle idee* (1954), de Luigi Chiarini, crítico de cinema e professor do Centro Sperimentale di Cinematografia (csc) de Roma. Quanto aos manuais, o primeiro, *Die vollständige Schmalfilm-Praxis* (1947), uma publicação suíça de A. P. Frémy aborda os aspectos técnicos da filmagem em bitolas pequenas. Seguindo uma linha parecida, a publicação *Better color movies*, de Fred Bond (1948) ensina a fazer tomadas internas e externas, diurnas e noturnas, e também como filmar esportes, espetáculos teatrais e a natureza. Ao final das instruções, Bond escreve, "As únicas pessoas que apreciam as verdadeiras emoções da fotografia são os amadores – os profissionais acabam presos demais aos aspectos mecânicos da coisa".

Por fim, *How to make good movies*, uma publicação da Eastman Kodak. Em *Reel Families – A social history of amateur film*, Patricia Zimmermann diz que o manual foi lançado nos anos 1950. Direcionado a casais, ele dá igual atenção ao homem e à mulher como potenciais cineastas amadores. No texto, um casal imaginário dialoga sobre um filho igualmente imaginário (Billy), que motivou a compra da câmera de filmar. Segundo o texto, a aquisição promete desencadear momentos em família inesquecíveis. Esse contexto que se configura em torno da produção amadora nos Estados Unidos depois da Segunda Guerra Mundial é chamado por Zimmermann de "ideologia familialista" (segundo Deleuze e Guattari), e camuflava a adoção de valores do ambiente de trabalho pela esfera privada. Ela assim a comenta o manual da Kodak:

> Esse diálogo entre marido e mulher que formam um time de cineastas amadores dá conta dos motivos básicos da produção de cinema amador orientada para a família. Ele está em um manual de instruções para filmes domésticos da Kodak intitulado *Como fazer bons filmes*, publicado em torno de 1950. Ele também insinua de que forma a prática do cinema amador se infiltrou nos interstícios da

> família nuclear dos anos 1950 e acabou sendo ungida como filmes domésticos – uma produção privada de filmes *da* família e feita *pela* família nuclear.

No capítulo O*n with the show* (O espetáculo continua), o manual da Kodak explica como "cinemateurs" podem criar uma "sala de cinema em miniatura" com "uma atmosfera de estreia profissional exclusiva" no sótão ou na sala a fim de projetar seus filmes para os amigos. O texto lembra ao leitor a importância de se ter cinzeiros e petiscos à mão, para que os convidados-espectadores não precisem circular no escuro no meio da projeção. Certamente não deve ter passado despercebido para a Kodak que amigos de cineastas amadores eram cineastas amadores em potencial e, por tabela, potenciais consumidores de câmeras e películas Kodak.

As projeções propostas no manual da Kodak nos fazem imaginar que aquelas que aconteciam na sala de estar de Duschenes não eram muito diferentes. No entanto, o grau de comprometimento com o evento era de outra alçada. A casa da Rua Valença, no Sumaré, tinha sido projetada por Duschenes, e pela descrição que ele faz da sala de estar em uma carta de 1955 para os pais, fica claro que esse tipo de reunião já estava previsto desde a origem do projeto arquitetônico. Ele conta que uma parte da grande prateleira que projetou para seus livros e o bar abrigava alto-falantes de última geração. O aparelho de som era comandado a partir de um móvel embutido na parede e essa "central de comando" ficava perto do sofá, que compunha um canto com a escrivaninha, de modo que ele podia controlar tudo de um único ponto. Nesse canto da escrivaninha (*Schreibecke*), havia atrás dela uma prateleira onde todos os equipamentos relacionados aos filmes eram guardados: câmeras, tripés e telas de projeção. O compartimento superior da estante era aberto e lá ficavam enfileirados os filmes, como ele

escreve, "*gleich zur Hand*", ou bem à mão. Em suma, cada detalhe tinha sido previsto para a circunstância das projeções.

Em seguida, ele explica como procedia durante as apresentações: os filmes eram projetados a partir da escrivaninha, de onde ele podia ligar o microfone e, assim, ao mesmo tempo falar, projetar e controlar a música. A tela era disposta em diagonal através da sala, de frente para o bar. Desse modo, tanto quem estivesse sentado no sofá ou nas poltronas, como quem estivesse sentado no banco em alvenaria em frente à lareira tinha uma boa visibilidade. Sobre esse banco, almofadas coloridas garantiam a comodidade. Ele ainda esclarece que, sem mudar a disposição dos móveis da sala, até vinte pessoas podiam desfrutar (*genießen*) seus filmes com absoluto conforto. No caso de um público maior, um banco portátil podia ser trazido e instalado paralelamente ao sofá, e mais almofadas jogadas no chão. Quanto aos alto-falantes, eles eram direcionados de maneira que o som pudesse ser ouvido por toda a casa: através das portas abertas, no terraço, na sala de jantar e até através de janelas fechadas. Esse esquema de projeção era infinitamente mais sofisticado que aquele sugerido pelo manual da Kodak, comprovando que a postura de Duschenes como cineasta amador ia muito além do cineasta familiar e do entretenimento de final de semana.

Portanto, Duschenes não se transforma em um *showman* (na descrição de alguns ex-alunos) quando vai dar aula na FAAP. Desde as primeiras filmagens e projeções em sua casa, ele já é um performer, ao mesmo tempo dono do equipamento, roteirista, cinegrafista, diretor, produtor, montador, sonoplasta, exibidor, apresentador e, se considerarmos a sala de estar projetada para se desdobrar em sala de projeção e a disposição dos móveis, cenógrafo e diretor de arte. E assim, se comecei perguntando que tipo de cineasta foi Duschenes, talvez eu possa acrescentar ao cineasta

familiar, amador e *amateur*, ao documentarista e ao etnógrafo viajante, um lugar na tradição dos professores de palestras ilustradas que passaram a existir desde o chamado primeiro cinema.

[5] Alemão de nascimento, Louis Hagen foi mandado para um campo de concentração em 1936, aos 15 anos. Ao sair, foi viver na Inglaterra onde se tornou mais tarde piloto de planador da força aérea britânica. Foi escritor, e nos anos 1950 criou a Primrose Film Productions, que produziu filmes infantis com Lotte Reiniger, sua antiga professora de artes e cineasta conhecida por suas animações, além de sua colaboração com John Grierson e o General Post Office Film Unit.

[6] É interessante notar que esse modelo de câmera portátil com três lentes dos anos 1950 corresponde exatamente ao padrão dos celulares contemporâneos, com três lentes embutidas: uma padrão, uma grande-angular e uma teleobjetiva.

Figura 15 Jorge Kornbluh e Ronny

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figuras 16-18 *David Glick's jdc mission to South America*
USHMM

capítulo 3

A imagem como memória, (re)construção e revelação

O aspecto documental dos filmes de Duschenes está relacionado ao mundo que o circunda, mas também à leitura que ele faz desse mundo. Ele documenta a vida que ele constrói materialmente (a família, a casa no bairro do Sumaré, atividades do dia a dia, efemérides), mas, sobretudo, a vida que ele fabrica narrativamente

com imagens em movimento (sobrevivência, felicidade, amor, a arte como salvação ou transcendência).

O embate entre realidade, verdade e ficção sempre pautou as discussões em torno dos diferentes tipos de representação cinematográfica. Entretanto, há uma questão central que diz respeito mais especificamente ao documentário, e sobretudo ao filme de família: a memória. Por exemplo, o que separa o filme de família e o filme de ficção é aquilo que *precede* a realização do filme e aquilo que permanecerá dele *depois* de feito. O que precede a realização de um filme de ficção é seu roteiro, enquanto o roteiro de um filme de família é a própria existência da família que ele mostra. A família é, portanto, a "carne" do filme. No caso do filme de ficção, uma vez realizado, o roteiro perde sua razão de ser, a equipe se dissolve e o que resta é uma história dentro do tempo do filme – o eterno presente da sua filmagem – que não deve nada a ninguém e, na condição de ficção, nem mesmo à História.

Já o filme de família conserva um vínculo com aquilo que o precedeu e não deixou de existir após sua realização. Esse vínculo, ou ponto de intersecção entre o *antes* e o *depois* do filme pode ser chamado de memória fílmica. Ou, como pergunta Nathalie Tousignant: o filme de família pertence mais ao território da memória coletiva e individual ou histórica? E ela cita o conceito de lugar de memória (*lieu de mémoire*) de Pierre Nora, como "[…] um lugar físico e mental, que resulta da intervenção do homem ou do tempo, que participa do imaginário de um grupo". Mas como esse conceito se aplica ao filme de família? Ainda segundo Tousignant, o filme em si é um lugar de memória, a começar pela película e a projeção que constituem um lugar onde uma ideia é associada a um lugar propício à rememoração. Outro lugar de memória resulta da articulação que se dá entre imagens que têm ao mesmo tempo a finalidade de lembrar momentos do passado e serem transmitidas

para as novas gerações de uma família. Este lugar de memória criado pelo realizador e sua interação com os demais atores dessa circunstância torna-se um lugar de memória compartilhado por todos, ou seja, de memória coletiva.

A morte é provavelmente um dos temas mais recorrentes na simbologia visual vinculada à memória. A monumentalização da morte através daquilo que David Bouvier chama de "procedimentos de memória" como ritos funerários, túmulos e mausoléus faz mais que marcar a lembrança dos mortos. Ela visa, segundo Bouvier, alçá-los à vida eterna, fazendo com que eles continuem a existir no mundo dos vivos. Monumentos de pedra não são os únicos procedimentos de memória que conhecemos. Na era moderna, o cinema é um deles, notadamente os filmes de família que, ao monumentalizar pessoas ainda em vida, têm cumprido a função a que aludi há pouco: ao mesmo tempo em que cria e preserva a memória a partir de um eterno presente, é endereçado a um futuro infinito, ou infinito enquanto existir a família em questão. O cinema doméstico, em particular, monumentaliza a morte, não importando o quão prosaicos alguns dos seus conteúdos possam parecer. Mas afinal, não é da natureza do monumento – e o que o caracteriza – a coexistência entre o passado, o presente e o futuro que ele encerra, e nem tanto o objeto que ele monumentaliza?

Diferentemente de uma lápide ou uma escultura, o filme de família não é um monumento estático: é uma construção narrativa movente, mesmo se ilusória. Ele também pode ser uma *re*construção de algo que transcende ou subjaz às imagens que ele contém. Em quase todos os filmes de Duschenes é perceptível um projeto pessoal de reconstrução do mundo. O princípio não é novo em narrativas. Em *The World of Odysseus*, de M. I. Finley, primeiro enxerguei um paralelo espontâneo entre Odisseu e o viajante Duschenes. Mas quando Ronaldo Duschenes reiterou que, mais que um cineasta ou

professor, seu pai queria ser um contador de histórias, concluí que a relação era mais natural com um poeta (Homero) do que com um guerreiro (Odisseu). Finley faz uma reconstituição do mundo helênico arcaico a partir de *A Odisseia*, a começar pelo próprio Homero, cogitado não como a única voz, mas um conjunto de bardos e contadores de mitos e lendas que teriam passado relatos adiante com as inevitáveis alterações e versões:

> Era uma atividade da mais alta importância social (e humana), e não apenas as divagações fortuitas de um poeta aqui, ou de um camponês de imaginação mais fértil ali. A matéria-prima das lendas era a ação, não ideias, crenças ou representações simbólicas, mas acontecimentos, ocorrências – guerras, enchentes, aventuras por terra, mar e ar, brigas de família, nascimentos, casamentos, mortes. Ao escutar as narrativas, durante rituais, festivais ou outras ocasiões, as pessoas vivenciavam uma experiência coletiva. Elas acreditavam na narrativa implicitamente.

Finley faz um afresco da vida em família, do trabalho, da rotina, da moral e valores da sociedade daquele período a partir de *A Odisseia*, de estudos e pesquisas arqueológicas. Tendo o mundo de Odisseu deixado vestígios materiais lacunares, por vezes de difícil apreensão e interpretação, a história que chega até nós tem muito de uma fábula escrita por um homem que nem podemos afirmar com absoluta certeza que de fato existiu, e na qual o mundo físico e o mitológico se misturam de maneira orgânica.

A Segunda Guerra Mundial é um evento materialmente mais comprovável que a Guerra de Troia e filmes de família rodados há algumas décadas são em princípio documentos mais fidedignos que uma epopeia velha de 28 séculos. No entanto, como vestígios de um período ou evento histórico, nenhum dos dois é neutro e, cada qual à sua maneira, dá conta somente de uma parte ou de um

determinado ângulo do momento que narra. Quando Bouvier diz “A realidade da sociedade arcaica grega nunca é diretamente acessível, ela só pode ser reconstruída a partir de uma série de conjecturas inspiradas em testemunhos de diversas naturezas”, eu acrescentaria que o mesmo pode ser dito, em graus diferentes, da realidade de qualquer sociedade do passado, seja ele remoto ou recente.

Embora haja mais documentos sobre a Segunda Guerra Mundial e seus desdobramentos do que há sobre a Guerra de Troia, por ser sua mais conhecida referência, o relato de Homero acabou sendo institucionalizado. Assim, apesar de soar paradoxal, *A Ilíada* – que narra a guerra, mas também dilemas familiares, como a comovente despedida de Heitor da mulher e do filho – pode ser considerada um documento mais definitivo em termos historiográficos do que filmes como os de Duschenes que, pela multiplicidade exponencial de olhar(es), autoralidade(s), subjetividade(s) e individualidade(s) dão vazão a uma licença poética e interpretações maiores que obras consagradas como a *A Ilíada*.

Não é possível ignorar o fato de a oralidade da literatura grega (prática que perdurou mesmo depois da introdução do alfabeto entre o viii e vii século a.C.) estar ligada à dramatização dos textos. A declamação de poesia épica, lírica ou trágica, costumava ter destaque durante festivais religiosos. A reencenação de mitos diante do público era feita por declamadores profissionais, os rapsodistas, precursores dos atores. Este dado contradiz a crença que as pessoas não tinham mobilidade geográfica e trabalhavam, viviam e morriam dentro do perímetro dos seus clãs. Os rapsodistas eram nômades, artistas viajantes, ancestrais daqueles que séculos mais tarde seriam chamados de saltimbancos. Havia uma *mise en scène* da história contada, mesclando fatos e fabulação, a dimensão coletiva e individual, a narrativa objetiva e subjetiva.

O mergulho no mundo de Odisseu através da descrição apurada

de Finley motivou algumas perguntas: seria o cineasta amador uma espécie de bardo da modernidade? Um encenador-fabulador da realidade? Estariam os cineastas amadores, quando hipoteticamente agrupados em um só coro de vozes com vários timbres e tonalidades, narrando uma única macro-história que tem início com a invenção da câmera de filmar? Se assim for, o registro fílmico de um acontecimento garante a perenidade de uma memória que teve sua origem na micro-história e que, por meio do filme, pode se tornar macro-história, hipótese corroborada por Serge Daney e Ignacio Ramonet[7]:

> O conjunto do que foi filmado desde o início do século [xx] (macro ou micro-história, relacionado a acontecimentos ou não, documento ou ficção) constitui hoje, de fato, um *arquivo* considerável, armazenado nas caixas-fortes das cinematecas, das televisões, das coleções privadas, na memória das pessoas.
>
> Já faz tempo que a relação dos povos com seu passado – sua memória – não se distingue mais da sua relação com esse arquivo (sua "memória fílmica", por assim dizer).

Quanto aos modos de leitura dos filmes de família, eles tendem a se aninhar em camadas mais subterrâneas. Pois, se no cinema de espetáculo é preciso cativar o espectador desde a primeira mirada, facilitando a compreensão da narrativa desde a primeira camada de leitura, no cinema familiar, é a existência de uma segunda (terceira, quarta…) camada que agencia a narrativa. Talvez mais que qualquer outro gênero, o cinema familiar seja o lugar propício para a interpretação das imagens em movimento, até mais que os cinemas de arte e industrial, onde o significado dessas imagens acaba sendo refém de um roteiro, efeitos, atuações profissionais e artifícios cenográficos.

Jacques Rancière chama de "a janela do visível

cinematográfico", um quadro que exclui aquilo que em princípio não interessa ver. E, ao comentar a equivalência exata entre história e ausência de história, pergunta: "Será que o poder revelador da imagem jamais registra nada além daquilo que já é apresentado pela divisão do visível e do invisível, do audível e do inaudível, do ser e do não ser?". Muito é revelado nas frestas dessas fronteiras e, a própria ideia de fronteira pode ser questionada.

No caso de Duschenes, o gesto de registrar em si é de suma importância, pois ele não afere primazia a uma memória passada e sim a um devir. Talvez intuitivamente Duschenes compreendesse que para assegurar o futuro, era preciso criar um "novo passado", construído no presente por meio de uma câmera e de uma mesa de montagem. Ou, nem tão intuitivamente assim, como demonstra o trecho de uma carta para seu irmão Rolf: "Não sou um homem do passado, nunca fui, minhas memórias são mais um pretexto para compor histórias das minhas viagens pelo mundo". Portanto, seu objetivo não é revisitar o passado, nem o reviver ou prendê-lo nas películas como um inseto no âmbar, mas colocar em marcha uma engrenagem de construção e reconstrução contínua no presente da qual o passado faz parte. Como diz Ferro, a verdadeira realidade histórica de um filme se faz por meio da escrita do realizador (suas escolhas, contingências da produção, etc.), e não da representação que os filmes oferecem do passado. Acrescento que, ao assistir a um filme, o espectador é testemunha de duas revelações: a primeira, o resultado de um processo fotoquímico que, aliado à luz, torna visíveis as imagens projetadas. A segunda, a revelação daquilo que as imagens *fazem ver*, um processo vinculado à percepção que temos delas.

Nos filmes de família de Duschenes, a felicidade que testemunhamos não é prosaica, tampouco um ingrediente da vida cotidiana dado por certo. É preciso levar em conta a história social

e política que, em uma sinistra montagem paralela, acompanha a realização dos filmes: em 1943, data em que ele começa a filmar no Brasil, milhões de homens, mulheres e crianças como ele, Maria e Ronaldo (sua filha Silvia nasceria oito anos mais tarde) são assassinados em campos de extermínio na Europa. Este é o negativo das imagens e assim, filme após filme, paira a sensação que ele não está filmando e montando no presente, mas no futuro do pretérito. Isto é, ele filma a vida que ele teria tido na Europa se, por culpa da guerra, ela não lhe tivesse sido negada. Dessa maneira, desde seus primeiros filmes, a cada passeio pelas estradas empoeiradas do interior paulista, a cada expressão que ele filma do filho brasileiro e da mulher amada, Duschenes afirma a supremacia da vida no presente sobre o passado e garante o futuro, seu e da sua família. A Alemanha desfigurada, cenário de uma intolerância e violência sem precedentes, pátria doravante inacessível, cede lugar a um Brasil decerto menos sofisticado que as cidades europeias onde ele tinha crescido e estudado, porém luminoso e sereno.

Em sua biografia, ele relata suas primeiras férias com Maria e Ronaldo (Ronny), e, como não podia deixar de ser, a câmera:

> As primeiras férias com criança: um mês de Campos do Jordão. Um mês de prisão, mesmo no Toriba Hotel com seu divertido staff do Windhuk (Ronny costumava se esconder atrás do bar, porque o bartender do Windhuk era um número, como um bom profissional deve ser). Era demais para mim e deixando mulher e filho para trás, comecei a viajar a primeira vez pelo Brasil: Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo e logo mais longe, Bahia. Era uma revelação para mim. Aí sim é o meu Field. Os filmes saíram magníficos, em maravilhosas cores e movimento. Descobri um grande cineasta. E os outros também. Aí está tudo. O começo de mais uma vida, uma nova vida de um prazer a explodir. Também nunca tinha imaginado um Brasil de tanta cor e tanta exuberância de tudo. Naturalmente as projeções em casa com as devidas músicas genuínas atraíram cada

vez mais gente.

A descoberta do Brasil através da câmera é uma revolução na vida dele. A produção que tem início depois do nascimento de Ronny, conta com duas dúzias de filmes. Muitas latas desse período não são datadas, a não ser por um filme que não pôde ser assistido por estar muito deteriorado, *O dia de Ronny*, uma película de 1945, provavelmente sobre um passeio em família. Se menciono um filme ao qual não assisti é porque o título contém uma informação importante. O "dia de Ronny" era uma ocasião em que a família fazia um passeio de trem para algum município do interior de São Paulo. Duschenes levava a câmera e eventualmente um ou mais amigos da família. E assim os filmes sobre os passeios da família foram se multiplicando.

Em *Passeios 1948-1949* (1949), a família é vista descobrindo a baía de Guanabara a bordo de um navio. A embarcação é grande e luxuosa e vemos Ronny jogando uma partida de damas com um companheiro de viagem e nadando na piscina. Há planos longos de Maria, radiante aos 26 anos, meio sem jeito diante da lente do marido que não era cineasta amador quando se casaram. Ela às vezes ainda parece estar se acostumando a interagir e compartilhar seus passeios com a onipresente câmera. É possível que achasse que esse hábito, essa mania, um dia passariam. Fato raro, Duschenes também se deixa filmar, mas não resiste muito tempo na posição de personagem: olha para a câmera e diz algo a Maria, provavelmente dirigindo a filmagem. O filme termina com a família desembarcando no Rio e passeando pela cidade. Nesse filme, Ronny não tem ainda o papel de protagonista que assumiria nos filmes seguintes.

Em filmes como *Passeios 1950 – Cayeras – St. Antonio – Santos – Bertioga* (s.d.) e também *S. Paulo – Guarujá – Barueri – 1949* (1950),

todos da safra 1940-1950, Duschenes costumava iniciar as películas com uma cartela com os dizeres “Herbert e Maria apresentam”. A narrativa sempre começava com imagens que apresentavam o meio de transporte que levava a família passear. Podia ser um trem, um barco ou um ônibus. Duschenes filma estradas rurais, placas com os nomes das cidades, lavadeiras à beira de um rio, a fauna e a flora, caiçaras, praias desertas e a luz intensa dos trópicos em planos que se detêm no céu, entregando-se a um olhar de desfrute. O ponto de vista nessas obras ainda é marcadamente eurocêntrico, e é nesse cenário redentor que ele filma atividades normalmente desprezadas pela burguesia paulistana, como o tipicamente alemão *Waldspaziergang*, ou passeio no bosque nas imediações de São Paulo.

Vestidos como europeus da Europa central, o grupo formado por Maria e alguns amigos (entre eles o Jorge Kornbluh, que viria a se casar com Joyce Campos Lobato, neta de Monteiro Lobato), percorre estradas de terra, visita plantações de milho e casinhas de pau a pique trajando terno e gravata, vestido elegante, lenço de seda e colar de pérolas. Somente o jovem Ronny às vezes troca as calças curtas e suspensórios por trajes de menino caipira ou roupa de banho e se lança no mar do litoral brasileiro. Cada detalhe dos piqueniques na relva e do cardápio é enfocado. Não faltam planos fechados de maçãs, ameixas, ovos cozidos, nozes e sanduíches. Em um determinado momento, planos de Ronny com uma garrafa de Guaraná lembram ao espectador que os personagens estão na Cantareira, e não na Floresta Negra ou em algum bosque europeu (Fig. 15).

Coloco esses filmes de Duschenes em relação com filmes de Jonas Mekas, Péter Forgács e David Glick para mostrar as camadas de reconstrução pessoal e histórica que sustentam o filme de família e o cinema amador. Em *Reminiscências de uma viagem à Lituânia*, Mekas filma um passeio com amigos por um bosque em Catskills,

nos arredores de Nova Iorque, lá pelo ano de 1957 ou 1958. Sobre as imagens em preto e branco iniciais, a voz *over* de Mekas diz o quanto era bom simplesmente caminhar, sem pensar nos dez anos anteriores, na guerra, na fome, no Brooklyn, onde ele agora vivia desde sua chegada da Europa em 1949. Na primeira camada de leitura, apenas pessoas passeando, amigos matando o tempo no cenário bucólico. Na segunda, o alívio do sofrimento que tinha começado com a fuga da Lituânia, depois o tempo passado em um campo de trabalhos forçados em Hamburgo, os vários campos de concentração do pós-guerra onde se tornaria uma "pessoa deslocada", tanto no papel como psicologicamente, até a chegada aos Estados Unidos: "Pela primeira vez, eu não me senti sozinho na América. Senti que havia o chão, a terra, e folhas, e árvores, e as pessoas e como se eu estivesse aos poucos me tornando parte disso. Foi um momento em que eu esqueci meu verdadeiro lar. Este foi o começo do meu novo lar", e sobre a imagem de uma corda amarrada a um galho que lembra uma forca com o laço cortado, ele conclui: "Ei, eu escapei das cordas do tempo, mais uma vez".

Tanto em Duschenes como em Mekas testemunhamos uma epifania – no caso de Duschenes exclusivamente por meio de imagens –, fruto de um novo tempo cuja suave banalidade contrasta com a brutalidade daquele que o precedeu. Com o passar dos anos, qualquer impressão de superficialidade que o registro dos momentos felizes pudesse sugerir coloca em evidência o contexto histórico da vida aparentemente prosaica dos personagens. Isto porque, enquanto o Terceiro Reich foi derrotado e deixou de existir, a conquista de Duschenes – o direito a uma vida feliz em família, ou simplesmente o direito à vida – venceu e triunfa até hoje nos filmes que fez. Pois ele não documentou apenas seu dia a dia ou a vida em família, mas o fato de estar vivo e ter gerado uma família que garantiu sua descendência.

Brakhage afirma que o cineasta amador procura primordialmente segurar o tempo na tentativa de derrotar a morte: “O ato inteiro de fazer filmes pode, portanto, ser considerado como uma *exteriorização* do processo de *memória*”. Este raciocínio talvez se aplique melhor a cineastas amadores cuja linha de vida seja contínua, sem fraturas. No caso de cineastas como Duschenes e Mekas, o ato de filmar parece mais querer criar um novo tempo do que de segurá-lo em um processo de memória; está mais voltado para um tempo que vem do que um tempo ido, criando assim a noção de memória do futuro. Pois só pode haver exteriorização de uma memória se ela já existe, ou existe à medida que é filmada, o que pressupõe uma construção. Por conta de uma ruptura, Duschenes (e Mekas também), filma uma vida que recomeça da estaca zero.

Péter Forgács faz documentários poéticos com filmes de famílias que não são a sua. Como acontece nos filmes de família de Duschenes, eles trazem em seu bojo a dimensão da sobrevivência e dos deslocamentos causados pela guerra. Por esse motivo, paira uma sombra sobre a tranquilidade dos personagens dos filmes de ambos. De um ponto de vista presente – o único que podemos ter e que nos dá uma perspectiva com o recuo dos anos –, os personagens parecem ter consciência de que exercem o direito à felicidade nas brechas da tragédia: alguns antes do seu advento, como a Miss Universo 1929, Lisl Goldarbeiter, de Forgács, outros durante e depois, como Dusi e Jenö, donos de cachorros dachshund na Hungria. E, no Brasil, os Duschenes em seus passeios pelo litoral e interior de São Paulo. Como não enxergar uma relação entre a família Bartos, da série *Hungria particular* (*The Bartos Family – Private Hungary*, 1988) de Forgács e a família Duschenes, aparentemente alheias aos acontecimentos do mundo? No entanto, o espectador contemporâneo sabe que está diante de uma

tranquilidade de contornos urgentes, ou ainda em construção, na medida em que ela não estava totalmente sedimentada quando os filmes foram feitos.

Existe, porém, uma diferença fundamental entre os filmes de Duschenes e Forgács. Forgács trabalha com *found footage*, acervos fílmicos, isto é, um material que não gerou. Seu objetivo é fazer documentários a partir de registros de momentos em família de terceiros. Portanto, Forgács não está presente quando as filmagens acontecem. Somente décadas mais tarde, por meio da montagem na qual articula efeitos visuais, trilha musical e um comentário narrativo poético, ele constrói um discurso que coloca os personagens em relação com o contexto histórico em que viveram. O ponto de vista da narrativa é, portanto, o presente. Se Duschenes enuncia desde o instante em que empunha a câmera, Forgács é um enunciador remoto da situação de filmagem, sendo essencialmente um enunciador-montador.

Duschenes detém os meios de produção, cria a circunstância da tomada, controla a situação de filmagem e, por mais que, ao contrário de Mekas, apareça pouco nos filmes, ele não se omite. Mesmo não sendo um personagem visível, ele é, desde o extracampo, parte integrante da situação que filma. Forgács enuncia por um viés de denúncia, colocando em evidência vidas e fatos que, em sua maior parte, aconteceram antes de ele nascer, ao passo que Duschenes tem uma relação pessoal e direta com aquilo que o espectador vê: ao filmar e montar a vida que ele por pouco não perdeu, reverte a sentença de morte que um dia se abateu sobre ele. Assim, inversamente ao toureiro Manolete que morre para sempre em *A corrida de touros* (*La Course de taureaux*, Pierre Braunberger,1949), Duschenes e sua família podem viver todas as tardes na tela, na dimensão que André Bazin chama de uma eternidade material.

Faço um último paralelo: pouco conhecidos, os filmes amadores de David Glick dialogam com os filmes de família de Duschenes da década de 1940 em um mesmo diapasão de leitura. Realizados entre 1936 e 1939, ou seja, antes do início da Segunda Guerra Mundial (os de Duschenes são feitos durante e depois), os filmes mostram viagens organizadas para evacuar famílias judias da Europa nazificada. Bem menor que a coleção Herbert Duschenes, a coleção David Glick é constituída por quatro rolos de filme 16mm de cerca de 400 pés cada (aproximadamente 11 minutos de duração). Doados em 2004 ao United States Holocaust Memorial Museum (ushmm) por Allen S. Hepner, sobrinho-neto de Glick, os filmes integram hoje o Steven Spielberg Film and Video Archive[8].

Os filmes documentam várias viagens. No caso, as que nos interessam são as viagens que Glick fez no final dos anos 1930 à América Latina a pedido do Jewish Joint Distribution Committee (jdc), uma entidade que atuava desde meados da década de 1930 para resgatar judeus alemães e austríacos. Segundo consta dos arquivos do ushmm, em 1936, o jdc pediu a Glick, um advogado judeu de Pittsburgh, para ir à Alemanha e intermediar o diálogo entre oficiais nazistas e as organizações judaicas locais, como o Conselho Representativo da Comunidade Judaica no Terceiro Reich (*Reichsvertretung der Juden in Deutschland*). Sua missão era tirar o maior número possível de judeus da Alemanha por vias legais. O destino dessas pessoas seria a Palestina, mas também países latino-americanos, entre eles Colômbia, Brasil e Argentina. Em Berlim, agindo sem nenhuma proteção oficial ou garantia pessoal, Glick consegue um encontro no quartel general da Gestapo com Heinrich Himmler, chefe da polícia alemã, e alguns outros membros do alto escalão nazista. Glick obtém os documentos necessários para circular e prosseguir com seus planos.

A partir deste momento, entre abril de 1936 e junho de 1938,

Glick sai à procura de comunidades judaicas. Testemunha pogroms e todo tipo de perseguições. Estima-se que durante os dois anos em que Glick atuou, já com a assistência dos governos norte-americano e inglês, 90.000 judeus tenham deixado a Alemanha e a Áustria. Em 1939, sempre a pedido do jdc, Glick visita os refugiados judeus alemães e austríacos que se instalaram na América Latina. Seu objetivo agora era constatar as condições de vida e adaptação. Para tanto, ele vai de país em país com uma câmera 16mm e faz um relatório fílmico da situação desses emigrados. Ele filma o dia a dia das pessoas em suas pátrias de adoção e inclui imagens de paisagens, como as praias e calçadões do Rio de Janeiro[9], ou ainda, cidades na Colômbia e no Peru.

Embora as imagens mostrem paisagens e pessoas sorrindo, depreende-se dos filmes de Duschenes e Glick que o que está na base da realização dos filmes não é o lazer, mas uma ruptura brutal e a busca pela sobrevivência. Há o contraste entre os personagens centrais e a população local. Os protagonistas são europeus de pele muito clara e roupas no estilo "velho mundo". Em *David Glick's jdc mission to South America-Film nº 2702* (ca. 1939) de Glick é possível notar um rapaz trajando *Lederhosen*, as típicas calças curtas bávaras de couro (Fig. 17), cruzando lepidamente a praça de alguma aldeia tropical, onde as malas e baús de viagem dos novos moradores foram recentemente descarregados. Esse contraste não é menos chamativo que os já mencionados passeios de Herbert, Maria, Ronny e amigos por estradas rurais brasileiras.

Há outro contraste, desta vez entre o que foi deixado para trás – e que nem por isso deixou de existir – e a nova vida que principia a milhares de quilômetros de tudo que essas pessoas conheciam até então. Elas são obrigadas a aprender uma nova língua, a se adaptar aos alimentos e ao clima locais, e, talvez o mais difícil, a um modelo cultural, tecnológico e econômico mais próximo ao século

xix, com trens antigos, mercados a céu aberto, charretes e burricos compartilhando as estradas com os raros automóveis. Nas imagens dos filmes, ainda são turvas as linhas fronteiriças do tempo e do espaço: os personagens que vemos nos filmes de ambas as coleções não pertencem mais à Europa, mas tampouco foram assimilados pelo cenário em que se encontram. Assim, Europa e América Latina engendram dois tempos sobrepostos, revelados nos filmes em que esses personagens existem. O traço de união entre os filmes de Duschenes e Glick é que eles podem ser considerados filmes de guerra onde não há cenas de guerra: não há casas destruídas, bombardeios aéreos, execuções, armas, soldados, prisioneiros ou tanques.

A guerra se faz presente através do seu negativo: o *dépaysement* causado pela expatriação forçada. Os sorrisos são sinceros, pois todos sabem qual era a alternativa ao exílio. Alegria, alívio e também certa melancolia podem ser detectados na expressão corporal ainda rígida, à maneira europeia. O drama às avessas se insinua nas entrelinhas – ou entre os fotogramas – entre uma paisagem do mar e outra da montanha onde nada parece acontecer, ou muito pouco. Eis o equívoco. Nos filmes de Glick, *tudo* está prestes acontecer: a máquina de destruição industrial de populações civis já está sendo colocada em marcha. Nos de Duschenes, a destruição já devasta o continente europeu enquanto o seu processo de reconstrução pessoal acontece, longe da hecatombe. Em Glick e em Duschenes há o paralelismo entre destruição e reconstrução. Neste ponto, os personagens despem-se da sua aparente insignificância e, revelando-se para além da banalidade dos seus afazeres, são alçados a um panteão histórico. E este, perene, será seu verdadeiro tempo e espaço, sua nova memória.

[7] Cf. “Entretien avec Marc Ferro”, *Cahiers du Cinéma*, nº 257, maio-junho

1975.

[8] Arquivo com mais de 1.000 horas de filmes amadores que documentam o nazismo, as deportações, os campos de concentração, os julgamentos de Nuremberg e demais assuntos relativos ao holocausto judeu.

[9] Filme nº 2703: *David Glick's jdc mission to South America in the late 1930s*.

Figura 19 Duschenes e Ronny (ca. 1951)

Acervo família Duschenes

Figura 20 Silvia aos três anos em *Montreal*

PMSP/SMC/CCSP/AMM

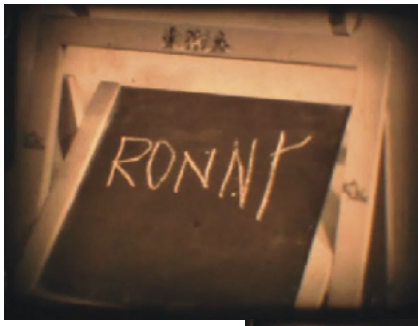


Figura 21-22 *Ronny – 1949-1950*

PMSP/SMC/CCSP/AMM

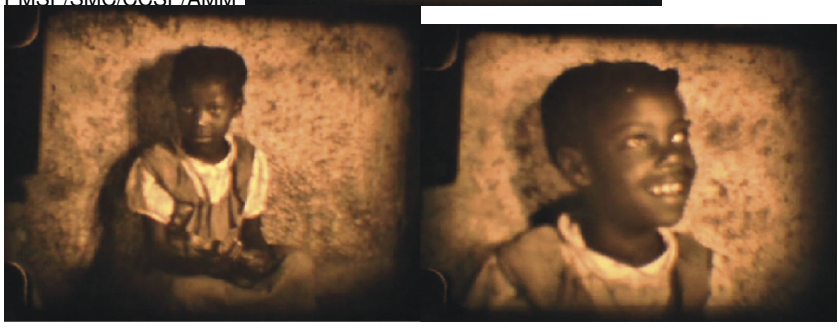
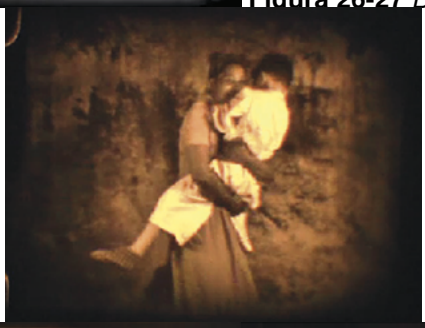


Figura 23-25 *Ronny – 1949-1950*

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figura 26-27 *Babás*



https://libreflix.org/

Figura 28-31 *Ronny – 1949-1950*

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figura 32-39 *Ronny – 1949-1950*

PMSP/SMC/CCSP/AMM
Figura 40 Jorge Mautner na casa dos Duschenes

PMSP/SMC/CCSP/AMM

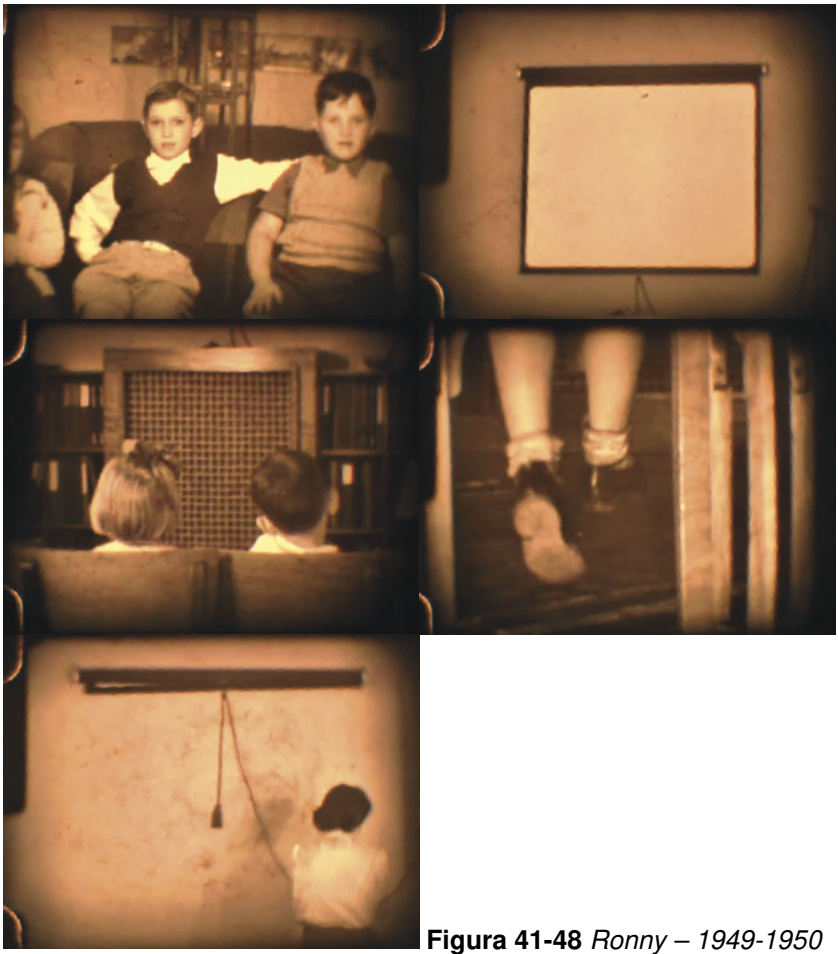


Figura 41-48 *Ronny – 1949-1950*
PMSP/SMC/CCSP/AMM

capítulo 4

Ronny

Talvez o maior símbolo do renascimento da família Duschenes tenha sido um nascimento, o de Ronaldo, em dezembro de 1943. Entre 1946 e 1947, Herbert escreve um diário epistolar, *Ronnys Tagebuch* (*O diário de Ronny*), a fim de apresentar o filho à família no Canadá. Com três partes datilografadas (duas em 1946 e uma em

1947), cada parágrafo corresponde a um dia da vida do menino, descrito em detalhe. Esta é a primeira anotação do diário:

> O diário do Ronny começou com uma carta para meus pais, também avós de Ronny, e para meus irmãos Rolf, Lutz e Heinz Mario, também tios de Ronny. A ideia básica era permitir aos adultos se inteirarem do primeiro representante da nova geração nascido no novo continente americano e – já que infelizmente não conheciam Ronny pessoalmente – oferecer um retrato exato do novo membro da família. Completando o conjunto, há também fotografias e desenhos (que guardei separadamente), que serão igualmente enviados a todos os avós e tios.

Por mais detalhista que seja o relato que Duschenes faz do filho para a família, o retrato mais expressivo do menino Ronny está nos filmes que seu pai fez dele. Sobre o berço debruçaram-se a mãe, o pai e a câmera. Em alguns momentos, talvez seja possível considerar o pai e a câmera como uma só entidade. Raras vezes Maria superou a timidez perante a lente do marido. O menino se tornou então o principal personagem dos filmes de família, assumindo esse protagonismo com naturalidade. Ele se relaciona intuitivamente com a câmera: sabe quando ignorá-la, compondo com o pai cinegrafista belíssimas tomadas de um menino sonhador olhando a paisagem que desfila pela janela de um trem. Mas, também não se acanha em romper com a quarta parede e encarar a lente com o *aplomb* de um ator experiente. Vale lembrar que ainda estamos longe do tempo em que crianças formatariam sorrisos artificiais e poses elaboradas para plataformas e aplicativos de redes sociais.

Ronny é filmado como um pequeno herói de aventuras infantis, viajando com sua maleta, brincando, fazendo fogo, dançando com a babá, molhando os pés em um riacho, nadando no mar, correndo na

praia e comemorando seu aniversário. A qualidade cinematográfica dos filmes ultrapassa qualquer intenção de apresentar o filho à família no Canadá: Duschenes faz cinema e encontrou um ator e personagem à altura da empreitada cinematográfica que se propõe.

Muito além de qualquer teleologia familiar, o personagem Ronny adquire autonomia e dá vazão às suas próprias histórias. Os filmes poderiam ser vistos como uma obra seriada sobre a vida de um menino brasileiro. Em certas ocasiões, Ronny se exibe deliberadamente para a câmera fazendo estripulias próprias de qualquer menino da sua idade. Mas, quando a espontaneidade leva a melhor, ele oferece de forma comovente para a lente do pai-cineasta a plenitude solar de uma infância feliz. Apenas uma vez, no filme *Montreal* (1955), Ronny pré-adolescente irá se cansar do onipresente aparato cinematográfico que o acompanha desde o berço e será possível ler seus lábios soltando um irritado "*Come on!"* enquanto encara a câmera que, imperturbável, continua a filmá-lo. Poucas vezes a figura de Duschenes e a câmera estão tão amalgamadas e expostas para o espectador como nesse instante. A unidade pai-câmera é revelada por um filho que fala para a lente exatamente como se falasse com o pai sem nenhum tipo de intermediação, ou distinção entre a lente e o progenitor.

Surge a pergunta: o Ronny que temos diante dos olhos é de fato o menino Ronaldo Duschenes, ou Ronny, um personagem construído pelo cineasta amador Herbert Duschenes? Seria o Ronny dos filmes um espelhamento do menino que Duschenes foi um dia? Os limites entre pai e cineasta tornam-se tão indistintos quanto os limites entre filho e personagem, entre a realidade e a ficção. Ao documentar a vida em família, Duschenes faz asserções sobre ela. É a partir desse gesto que ele faz a transição do pai que filma o filho para o cineasta enunciador. Essa "marca" do narrador é assim descrita por Walter Benjamin, quando ele ressalta o caráter não

oficial, não erudito da narrativa, sua origem, por assim dizer, doméstica e familiar:

> A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.

Duschenes elabora a narrativa dos filmes de maneira a mostrar Ronny como um personagem independente e autossuficiente, e se, por vezes, a mãe ou os avós (no Brasil, os pais de Maria) aparecem em quadro, é na condição de coadjuvantes. A montagem dá a entender que esses personagens secundários não têm grande impacto sobre as evoluções do menino: o ponto de vista é dele, pois assim o pai-realizador determina. Um dos exemplos da autonomia do personagem pode ser visto em *Silvia – 1952-1953* (1953), filme primorosamente filmado e montado (infelizmente, um dos mais deteriorados da coleção) sobre o nascimento da irmãzinha.

Vemos Ronny chegando à maternidade Pro Matre Paulista para conhecer a irmã recém-nascida, Silvia. Depois de quatro planos introdutórios que localizam a ação no tempo e no espaço (dois planos do céu, indicando que é dia e dois planos da fachada da maternidade), um corte introduz um quinto plano de Ronny se afastando de um carro, como se tivesse acabado de sair dele. Não vemos o motorista e a encenação faz parecer que Ronny veio sozinho visitar a irmã. Corta para um sexto plano de Ronny entrando na maternidade e mais um plano dele subindo as escadas da entrada principal, carregando uma caixa de bombons. Corta para Ronny em frente à porta do quarto da mãe, e em seguida para

Maria dentro do quarto, terminado uma refeição. Na tomada seguinte, Ronny está ao lado do leito da mãe. Há uma montagem de planos de buquês de flores e de amigos que visitam Maria. Corta para três tomadas seguidas de Ronny tirando fotos.

Esse corte em continuidade induz o espectador a pensar que as imagens que acabamos de ver de Maria, das flores e dos amigos foram feitas por Ronny. Não foram, pois, como sabemos, foram filmadas por Duschenes. Mas esse jogo, essa ambiguidade cria uma dúvida: seria Ronny o avatar do pai ou seu prolongamento no filme? Afinal, se a narrativa sugere que o menino teria ido ao hospital de carro sozinho, ao assumir o controle da câmera fotográfica, ele de certa forma se torna Duschenes no filme, ou seu *alter ego*. Nas tomadas seguintes, Silvia chega para a mamada. Neste ponto, o filme se encaminha para uma narrativa familiar mais tradicional: corta para o bebê já em casa tomando banho e o primeiro ano de vida se desenrolando dentro daquilo que é esperado de um filme familiar: Silvia no colo de várias pessoas da família, sentada, em um jantar (provavelmente o primeiro Natal do bebê), dando seus primeiros passos, e assim por diante. Se o nascimento de Ronny deflagrou a produção de filmes, será Silvia a trazer uma mudança importante na produção do pai: a cor, ou mais exatamente, as películas em cores, como vemos no filme *Montreal*, de 1955 (Fig. 20).

Em *Ronny 1949-1950* [1950], Duschenes adentra questões mais complexas a respeito da vida da família no Brasil. Ao mostrar o filho em casa, interagindo com as funcionárias da casa e a filha de uma delas, ele mostra que as diferenças entre a Alemanha e o Brasil não são apenas climáticas ou topográficas: a realidade social também é outra. Entre os filmes que têm Ronny como personagem central, este é um dos mais expressivos do período, pois penetra em uma camada de leitura sensível acerca das relações entre Duschenes

e as estruturas sociais do seu país de adoção.

A montagem faz um panorama da vida do menino. Ele é mostrado em um mosaico de situações finamente construído: as sequências são filmadas e montadas combinando planos abertos, médios e fechados. A primeira sequência é a abertura do filme: Ronny escreve seu nome em uma lousa, dispositivo engenhoso, pois temos assim ao mesmo tempo um letreiro inicial com o título do filme, o nome do personagem e a apresentação deste personagem (Figs. 21-22).

Em seguida, o menino é mostrado brincando em um canteiro de obras. Corta para um parque de diversões, onde Maria é vista de relance enquanto Ronny anda na roda-gigante e se diverte com um garoto da sua idade. Uma tomada após a outra, Ronny é o dono da ação, decidindo o que fará e para onde irá em seguida. Da interação com o menino desconhecido, corta para uma das mais notáveis sequências do filme: uma rápida panorâmica conduz o olhar do espectador para Ronny brincando com uma menina negra. Ele agora está de pijamas e pantufas, o que indica que as crianças estão na casa da família Duschenes. Nos primeiros planos da cena vemos Ronny e a menina sentados no chão esfregando duas pedras uma contra a outra, uma tentativa de fazer fogo, atividade, suponho, sugerida por Duschenes. Dadas as circunstâncias da filmagem (em casa e a informalidade dos trajes) e também as circunstâncias sociais brasileiras da época, é possível deduzir que a menina fosse filha de uma das trabalhadoras domésticas. No entanto, a abordagem fílmica que Duschenes adota diante desse cruzamento de fronteiras sociais é diferente daquela que via de regra vemos nos filmes de família brasileiros do período.

Em primeiro lugar, ele toma a iniciativa de encenar e registrar a interação entre o filho e uma menina negra pertencente a outra classe social, no caso, menos favorecida. Esse gesto em si, em 1950,

não era usual. Não sabemos se as crianças tinham o hábito de brincar juntas. O que é possível interpretar através das imagens é que Duschenes procurou criar uma situação de filmagem onde duas crianças brincam, em princípio sem salientar nenhum tipo de diferença ou hierarquia, outra abordagem pouco usual: os trajes são banais e ambas estão sentadas no mesmo nível e no mesmo plano, lado a lado, e exercem a mesma atividade. Dos 16 planos dessa sequência das crianças, quatro deles enquadram ambas, cinco enquadram Ronny e sete enquadram a menina. Esta proporção também merece atenção, pois ela inverte as prioridades de representação social da época. Sobre o local da filmagem, ele não é identificado. Porém, a filmagem não acontece dentro da área social da casa. O lugar é coberto, e por não ter móveis é possível que estivesse localizado perto do jardim.

Embora a cena mostre inicialmente apenas duas crianças brincando, a dimensão social e racial não é neutralizada pela intenção de Duschenes. Isto é revelado ao espectador menos pelo olhar dele que pelo olhar da menina. Ronny está mais à vontade que a companheira de jogos: ele demonstra segurança, pois está acostumado ao tipo de atenção que recebe, e também porque conhece a situação de filmagem. Além disso, quem está atrás da câmera é seu pai. Já desde os primeiros planos, a postura da menina é oposta e revela que ela não está acostumada à situação que, além da filmagem em si, abarca outras camadas de tensão.

Ela por vezes olha para a lente com desconfiança e não é irrelevante o fato de ela estar vendo um homem branco, estrangeiro, apontando-a em sua direção. No olhar da menina há o que um europeu há menos de uma década no Brasil poderia interpretar como timidez, mas que um espectador brasileiro saberia conter mais que isso: um extenso histórico e uma vivência atávica de preconceito e opressão. Aos poucos, a brincadeira leva a melhor,

a menina se desarma e seu rosto se ilumina (Figs. 23-25).

Mas a cena não termina aqui: corta para uma jovem babá negra que dança carregando Ronny no colo, outra situação muito provavelmente encenada por Duschenes. Porém, o fato de a encenação incluir a babá de forma central na ação é, mais uma vez, algo incomum em filmes de família feitos no Brasil na época. Por exemplo, no documentário *No intenso agora* (2017), João Moreira Salles comenta o filme amador de uma família carioca onde a babá, à margem da imagem, à margem da família para quem trabalha e à margem da sociedade vai sendo gradualmente excluída da ação até praticamente desaparecer do quadro.

Em *Ronny, 1949-1950*, a babá participa da ação não necessariamente na condição de funcionária da casa, mas do jeito que poderia ter acontecido entre Ronny e qualquer parente ou amigo da família. Em outro documentário, desta vez *Babás* (2012), Consuelo Lins narra (em voz *off*) que não foi capaz de atribuir essa centralidade à babá do seu filho quando a filmou, e isto às portas do século XXI:

> Filmei muito meu filho desde que ele nasceu. Mas muito pouco quem esteve ao lado dele ao longo desses anos. Uma primeira vez em 1998, durante as férias. E ainda neste mesmo ano, quase fora de quadro, acolhendo Joaquim quando ele hesita. Joaquim se diverte ensaiando os primeiros passos de uma dança que talvez eu não ensinasse.

No artigo “Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família”, Thais Blank comenta a relação descrita por Lins no filme:

> O documentário *Babás* propõe uma reflexão sobre o papel das babás no cotidiano das famílias brasileiras. Misturando elementos autobiográficos, documentos históricos, entrevistas e imagens

> oriundas de diferentes arquivos, Consuelo Lins monta uma complexa rede de relações em que afeto, dor, individualidades e estereótipos se entrelaçam numa espécie de colcha de retalhos. *Babás* se inscreve na tradição dos documentários ensaísticos, onde há mais espaço para a busca, para dúvidas e questionamentos do que para respostas concretas. O filme não apresenta ao espectador uma tese sociológica sobre o lugar ocupado pelas babás na sociedade brasileira, mas conectando passado e presente, subjetividade e alteridade, Consuelo Lins cria uma imagem ao mesmo tempo singular e plural das babás que atravessaram sua própria vida e possivelmente a nossa.

Na montagem, Lins justapõe imagens do filho, Joaquim, e imagens de arquivo de uma menina do início do século XX (Figs. 26-27). Na figura 26, Joaquim dança ao centro do quadro. Há três mulheres, nenhuma branca: uma ao fundo, à direita do quadro, curvada, ocupada com alguma tarefa; outra em primeiro plano, também do lado direito do quadro, praticamente de costas, e a terceira cuja cabeça apenas desponta no canto superior esquerdo do quadro. O fotograma seguinte (Fig. 27) é de um filme de família brasileiro dos anos 1920, onde uma menina branca de cerca de dois anos[10] dança observada pela babá negra, tão periférica quanto as babás de Joaquim e a babá mencionada por Moreira Salles, e igualmente em parte cortada do quadro. Sobre a dança em si, ela é o vetor de um cruzamento social e cultural que ocorre através de uma situação do dia a dia que Blank comenta:

> Joaquim e Marieta, colocados assim lado a lado, se transformam no filme de Consuelo Lins em imagens gêmeas. A presença das babás das crianças, evidenciada como uma raridade pelo *off* que segue as imagens, é apenas a semelhança mais visível que une esses dois planos. Na imagem contemporânea de Consuelo vemos seu filho aprendendo a dançar a dança da bundinha, dança de caráter popular que é depois assimilada e reproduzida nas festas de classe média,

> dança que, como afirma Consuelo, “provavelmente não ensinaria a Joaquim”. Marieta, por sua vez, aprende quase setenta anos antes, a dançar o *Charleston*. Originalmente dançada pelos negros do Sul dos Estados Unidos a dança acabou caindo no gosto de uma elite branca e moderninha, que se sacudia em clubes como o *Cotton Club* ao som de uma orquestra composta de músicos negros. Se Julio de Mattos pudesse falar sobre as suas imagens, talvez dissesse que a filha aprendia uma dança que ele “provavelmente não ensinaria”.

Portanto, o gesto de Duschenes de incluir a babá da maneira que fez, colocando-a no centro do quadro e da ação não é irrelevante na medida em que é uma abordagem que rompe com a imagem arquetípica das babás nos filmes de família brasileiros. Sabemos que houve ao longo da história do Brasil, em graus e modos variados, um compartilhamento de intimidade nas relações entre empregados domésticos, patrões e os filhos desses patrões, compartilhamento assimétrico, imposto, que priorizava e beneficiava os patrões, de modo que esta interação não se traduzia em registros fotográficos de forma espontânea. Como atestam os retratos do século xix *mises en film* por Lins das amas com as crianças que amamentavam e cuidavam, quando essas imagens eram produzidas, elas eram uma encenação que institucionalizava um sistema de opressão e privilégios.

Ao vestir as amas dos filhos à maneira europeia na hora da pose, os patrões idealizavam as relações, pasteurizando-as dos vestígios da desigualdade. Imagens que se pretendiam cordiais e socialmente harmoniosas na verdade reafirmavam a interseccionalidade das relações de poder que subjugavam mulheres negras e pobres. Pois essas mulheres não adquiriam os mesmos direitos e posição social das pessoas de ascendência europeia por estarem vestidas como elas. Ou ainda, quando os patrões permitiam a paramentação africana na hora do registro fotográfico, a intenção não era tanto

um gesto de consideração, tampouco uma demonstração de respeito pela ancestralidade da babá. Pelo contrário, era uma forma de ressaltar a diferença e formalizar a distância e hierarquia social a ser preservada pela classe dominante branca. Ademais, esses registros da relação entre a babá e o filho do patrão dificilmente eram feitos pelo próprio patrão. Um fotógrafo profissional era chamado, garantindo a produção de um documento memorialístico "oficial".

A sequência de 19 planos da dança entre Ronny e sua babá abre com uma panorâmica que começa com a cachorra da família (provavelmente Bolinha, cuja chegada na casa dos Duschenes é apresentada no filme *1948 – Os cachorros – Bichos – Jaraguá – 1950* (1950) agitada com o alvoroço armado por Duschenes, e sobe para um plano médio da babá com Ronny no colo, dançando animadamente. Fora o primeiro plano, há mais seis primeiros e primeiríssimos planos na sequência. Nota-se além da centralidade dada à babá, a intimidade com o menino, a proximidade física de ambos, e em alguns fotogramas as cabeças praticamente se fundem (Fig. 29). Nestas imagens também a babá ensina uma dança à criança que a mãe talvez não ensinasse. Mas, no caso, há um dado a ser levado em conta: embora fosse bailarina de formação, Maria tinha contraído poliomielite quando o filho nasceu, o que a obrigou a parar de dançar para se tornar professora de dança e coreógrafa. Anos mais tarde, já adulto, Ronny dançaria nas aulas da mãe e participaria das danças corais coreografadas e dirigidas por ela.

Os primeiríssimos planos tendem a focar mais o rosto da babá que o de Ronny, e a moça sorri. No filme de Lins, há um plano de uma foto onde uma das babás também sorri com a criança no colo, lembrando os primeiríssimos planos de Duschenes. Esse paralelo adquire relevância se considerarmos que entre os dois filmes há quase meio século a separar as convenções sobre as relações entre

patrões e trabalhadoras domésticas: na foto de Lins, a centralidade continua sob o domínio do menino e à babá cabe a margem esquerda da foto. Sua presença na imagem parece se justificar mais pela função de carregar a criança do que por uma questão afetiva. Já Ronny e sua babá são mostrados em condição de paridade (é notável a proximidade, simetria e convergência de olhares dos dois na figura 30). Em alguns planos, o menino chega a perder momentaneamente o centro do quadro, e a ação provocada por Duschenes é comandada pelas improvisações da babá.

No oitavo plano, o grupo aumenta com a entrada de uma segunda empregada da casa e, neste ponto, surgem tensões. Ronny agora está no chão e dança com as três: a babá, a menina e a segunda mulher, que, por ser mais velha, deduzo ser a mãe da menina. Corta para os dois primeiros planos das mulheres conduzindo a roda de dança. E corta de volta para o grupo, desta vez em plano mais fechado. É neste momento que a menina, agastada com a duração da filmagem e a situação desconhecida, começa a chorar e tenta se desvencilhar da roda. Corta para uma plano rápido da mãe, meio sem graça com a reação da menina. Ela olha furtivamente para o lado, provavelmente para a filha fora de quadro, mas não vai acudí-la.

Ela volta o olhar acabrunhado para a câmera, um meio-sorriso nos lábios, e cabe a pergunta: por que ela não foi consolar a filha? Ou não quis, ou não teve coragem de abandonar a encenação do patrão. Depois de mais um plano curto das duas mulheres, corta para um primeiro plano da menina, escondendo o rosto e chorando em um canto. Há mais um plano dela, mais longo. Ainda nesse plano, ela se apruma e, visivelmente magoada, vai embora – ou sai de quadro – não sem antes lançar um olhar ao mesmo tempo sentido e pungente em direção à câmera (Fig. 34).

Esse olhar é o nervo exposto da cena e da situação, pois ele

sintetiza o que está em jogo na filmagem e também aquilo que a transcende: as relações sociais entre patrões e empregados no Brasil. Antes de a menina sair de quadro, a mulher mais jovem a agarra para reconduzi-la à brincadeira, mas a reação agora é violenta: é quase possível ouvir o seu choro de revolta. E neste ponto, quando a situação parece fadada a um desfecho catastrófico que expõe tensões que em muito ultrapassam a situação da filmagem, Duschenes consegue evitar a colisão contra o muro das diferenças sociais – naquela época ainda intransponível – trazendo a narrativa de volta para a dimensão de uma história infantil.

Depois da explosão da menina, ele corta para a mãe dela que olha para baixo, para algo que está fora de quadro: ela não chama mais a filha, que foi embora deixando claro que não voltaria. Ela apela para a companhia que lhe resta: a cachorra. Depois de alguns segundos de suspense, novo corte para a mãe agora em primeiríssimo plano dançando com o animal, que também acaba se desvencilhando do colo da mulher e foge. O olhar da mulher em direção à câmera parece procurar a aprovação, não do cinegrafista, mas do patrão. Diferentemente da sua colega mais jovem que se entregou ao jogo de cena, a mãe da menina jamais se esqueceu que assim que a filmagem terminasse, cada um e cada uma retomaria sua posição na estrutura social estabelecida há séculos. Se alguns patrões eram melhores que outros, seus olhos nos dizem que ainda assim, são patrões, com todas as possíveis implicações do termo, e cujo rigor e amplitude ela com certeza conhecia há mais tempo e de maneira muito mais profunda que Duschenes.

No plano seguinte, ela chama a cachorra de volta, em vão. Corta para o plano final, onde vemos a cachorra no canto onde a menina tinha se refugiado. Quando ela se dá conta de que querem agarrá-la, escapole, exatamente como a menina tinha feito antes dela. Por meio desse paralelo construído na montagem, Duschenes cria uma

rima visual que ameniza a imagem da saída intempestiva da menina. Ao final do plano, vemos a imagem do canto vazio, desertado tanto pela menina como pela cachorra e a mão da mulher, inútil, perdida no espaço. Com esse final, Duschenes resgata para a narrativa do filme o canto onde a menina externou sua angústia.

É claro que ele não resolve as desigualdades inerentes às relações de poder da sociedade brasileira. Mas tampouco ele se furta a enfrentar uma situação inesperada que fugiu do seu controle, e na medida em que não parou de filmar, até mais como documentarista do que cineasta familiar. Coisa rara, esta foi uma situação que tirou completamente o foco de Ronny, seja na imagem como na narrativa. Tanto que o menino não aparece mais até o final da cena. A partir da crise, Duschenes poderia ter interrompido a filmagem. Teve várias oportunidades para fazê-lo. Ou poderia não ter montado a cena no filme. Se tivesse optado pela exclusão da cena, teria repetido um padrão estético e cultural que via de regra cortava do quadro e dos filmes personagens que não se adequassem às narrativas que lhes eram impostas, ou eram simplesmente considerados menos relevantes. Este teria sido o caminho mais fácil e seguro. No lugar disso, ele confere relevância aos personagens que protagonizam a crise, buscando um desfecho, na medida do possível, pacificador.

Não são muitos os personagens que Duschenes filmou tão de perto e de forma tão intensa como a menina que ele melindrou. Outro caso foi o amigo de juventude Johan Kroeger que se recusou a romper relações com ele quando as leis raciais nazistas passaram a vigorar na Alemanha, proibindo alemães ditos arianos de se relacionarem com alemães de origem judaica. Duschenes nunca esqueceu o gesto. Voltou para a Alemanha depois da guerra e filmou o amigo ao longo dos anos com um afeto quase palpável nas

imagens de um filme-tributo de 15 minutos, *Kroeger* (s.d.), onde vemos o amigo, sua mulher e os filhos.

Mas o caso da menina e sua mãe é singular, pois é uma situação (talvez a única dentro da coleção) em que Duschenes foi colocado em xeque, além do mais por uma criança. Por outro lado, o fato de ele não parar de filmar (como sempre fez com Ronny e outros personagens) atesta que, para ele, a câmera era a forma que ele tinha de enfrentar e compreender o mundo. Era também um meio de lidar com as emoções inerentes às relações e os traumas: era um meio de expressar suas próprias emoções.

Mais adiante, o filme mostra outra interação de Ronny com crianças, desta vez do seu círculo social. A ação acontece em uma sala da casa e é uma das sequências mais importantes da coleção, pois é a única vez que, mesmo havendo um grau de encenação, Duschenes mostra ao espectador a situação de projeção de filmes em casa. Na sequência de planos iniciais (14 no total) vemos as crianças sentadas em cadeiras enfileiradas, recebendo doces e biscoitos, oferecidos pela jovem babá da cena da dança. Possivelmente era a festa de aniversário de Ronny, pois as crianças estão vestidas de maneira formal.

Em meio ao grupo, encontramos um juveníssimo e engravatado Jorge Mautner. No tempo em que a família ainda morava na Rua Sílvia, Mautner era o amigo mais próximo de Ronny. Uma panorâmica das crianças passa por Mautner que encara a câmera e inclina a cabeça, sem deixar de fixar a lente. Ele não é o único a encarar a câmera. Duschenes estava filmando com a câmera na mão, bem de perto, e é provável que instruísse as crianças a interagirem com a lente (Fig. 40).

Corta para uma rápida panorâmica dos pés das crianças balançando, pois não alcançam o chão, seguida de um novo corte para mais três panorâmicas das crianças que aguardam algo. Até

este momento, não foi revelado que se trata de uma projeção. Um corte transporta a ação para fora da casa e Ronny agora aprende a andar de bicicleta na rua, com a ajuda de Jorge Kornbluh, seguido por algumas crianças de idades variadas. No último plano dessa sequência, vemos o avô materno de Ronny conversando com Kornbluh e o neto, e imaginamos que foi ele que deu a bicicleta de presente, o que confirmaria que é o aniversário do menino.

Porém, se prestarmos atenção, notamos que Ronny não está vestido com as mesmas roupas que usava dentro de casa. E as crianças que o seguem são outras. Duschenes provavelmente filmou a sequência da bicicleta em outra ocasião e a engatou na sequência da projeção para criar um arco temporal que, mesmo não sendo propriamente uma montagem paralela, contribui para a sensação de espera das crianças que, em tese, continuam dentro de casa. Pois, logo que termina a sequência da bicicleta, ele corta de volta para o interior da casa, onde agora Maria, de costas, baixa uma tela afixada na parede da sala. Corta para as crianças, mas agora há apenas quatro: além de Ronny, Mautner, mais um menino e uma menina. As roupas de Mautner são diferentes, e Ronny agora está de pijama, o que sinaliza a informalidade do momento e também que já é o final do dia. Todos esses elementos levam a crer que esta segunda sequência de projeção também foi filmada em outra ocasião. Detectei, portanto, três filmagens diferentes montadas de forma a compor a narrativa de um só dia na vida de Ronny com o tema: um convite aos amigos para assistir a um filme em casa, provavelmente no dia do seu aniversário.

Fiel ao seu fascínio por máquinas, logo após Maria baixar a tela, Duschenes faz três planos do projetor[11]: um plano aberto da máquina inteira, e dois planos fechados que mostram a parte de cima e a de baixo mais detalhadamente. Corta para panorâmicas das crianças e a partir deste momento, Duschenes encena a situação

da projeção. Mostra a tela, sem imagens, pois as luzes estão acesas. Corta para uma panorâmica das cabeças das crianças filmadas por trás dando o ponto de vista delas em direção à tela (Fig. 46). Em seguida, em vez de filmar a tela ou a expressão no rosto das crianças diante do filme – coisa que teria sido difícil ou impossível, pois, em primeiro lugar, seria preciso apagar as luzes e, não menos incômodo, teria atrapalhado a projeção com a câmera se interpondo entre a tela e os pequenos espectadores –, ele faz duas panorâmicas e uma tomada parada dos pés balançando sob as cadeiras (Figs. 47). Na medida em que é improvável que as quatro crianças balançassem os pés ao mesmo tempo e com igual entusiasmo, deduzo que esta "atuação" tenha sido dirigida por Duschenes.

Este é mais um exemplo de recurso narrativo que ele utiliza diante das dificuldades apresentadas pela situação de filmagem. Ele encontra nos pés dos personagens uma forma de falar da infância e de comunicar a excitação do momento e a alegria gerada pela projeção. Como acontece em outros filmes, o mundo infantil criado por Duschenes, sempre que possível, prescinde de adultos. Estes aparecem de forma periférica, ou em função da dinâmica infantil. De fato, ao final da sequência, a câmera não volta para o rosto das crianças, mas para Maria, sempre de costas, subindo a tela, sinalizando o paralelo entre o fim do filme e o fim do dia de Ronny.

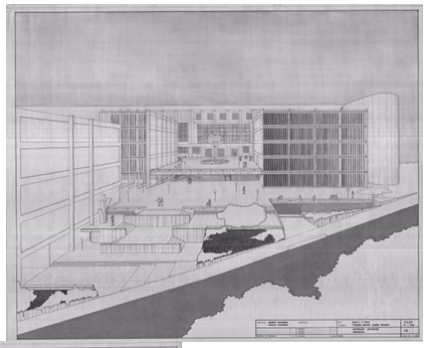
[10] A menina se chamava Marieta e era filha do cineasta amador e médico Júlio de Mattos, de Piracicaba.

[11] O projetor que vemos no filme era um Bolex Paillard Model g816 colocado no mercado em 1936 para películas de 8mm e 16mm.

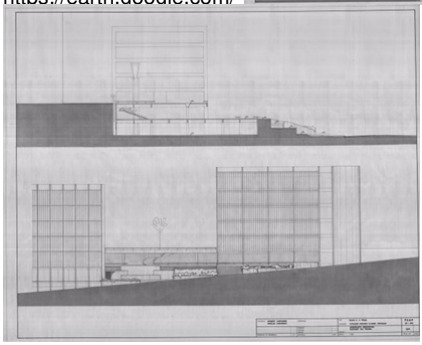
Figura 49 Caderneta de matrícula de aluno estrangeiro na dth (1933)

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 50** Heep, Gasperini (?), Esteves (?) e Duschenes (1951)

PMSP/SMC/CCSP/AMM
Figura 51 Vista aérea da faap (2026)



https://earth.google.com/



Figuras 52-53 Perspectivas de Luiz Antônio Vallandro Keating
Acervo Ronaldo Duschenes

capítulo 5

O olhar do arquiteto

Duschenes ainda não era professor ou cineasta amador quando chegou ao Brasil, era arquiteto. Ainda em Hamburgo, hesitou antes de abraçar a profissão e, diante da onda nazista que ganhava força,

em 1933 decide prosseguir seus estudos em Praga:

> Antes de tomar uma decisão definitiva quanto a minha profissão futura, inscrevi-me em cursos básicos da Universidade de Hamburgo. Porém nunca houve aulas. Os bandos uniformizados de estudantes da sa nazistas, não deixaram nenhum professor que não tivesse o botão do partido com a Suástica na lapela entrar na classe para dar aulas. Também foram barrados estudantes sem uniforme e identificação do partido. Num destes tumultos eu e meus amigos apanhamos o bastante para nos provar a inutilidade de continuar querendo estudar. Este foi o fim para mim de um futuro na Alemanha, aonde eu nasci, aprendi sua língua, absorvi na escola seu passado e me confessei adepto da sua cultura afinal secular.

Segundo informações encontradas nos arquivos da Universidade Técnica de Praga (Ceské Vysoké Ucení Technické v Praze-cvut), ele passou a primeira prova para entrar na Escola Superior Técnica Alemã (Deutsche Technische Hochschule-dth), em 15 de junho de 1936[12]. Lá estudou entre os anos letivos de 1933-1934 e 1937-1938. Antes estudou em uma *Oberrealschule*, um sistema de origem prussiana que corresponderia a uma escola preparatória do Ensino Médio para ingressar na universidade. Em 1933, cursou direito por um semestre na Universidade de Hamburgo. Com a anexação da Tchecoslováquia em 1938, o Protetorado da Bohemia e Moravia é criado. Em 17 de novembro de 1939, universidades tchecas são fechadas pelo Partido Nacional Socialista alemão e é neste momento que tem início a debandada de Duschenes e muitos outros jovens. A Escola Superior Técnica Alemã ainda consegue permanecer aberta por um tempo, porém reduzindo drasticamente suas atividades. Em maio de 1945, a escola é obrigada a fechar as portas por determinação do decreto nº 123/1945 que abolia as universidades técnicas alemãs em Praga.

Em síntese, esta é a formação de Duschenes quando ele chega ao Brasil. Depois de uma temporada no Rio de Janeiro, ele se instala definitivamente em São Paulo onde logo recebe uma oferta de trabalho do arquiteto de origem polonesa Lucjan Korngold, arquiteto chefe no Escritório Técnico Francisco Matarazzo Neto. O escritório ficava na Rua Marconi e em suas memórias, Duschenes conta que lá chegando, por engano do ascensorista, desceu no andar do escritório de Jacques Pilon que o contratou imediatamente com o salário de mil réis (sic) por mês. Ele começa a trabalhar no dia seguinte no projeto da fábrica de chicletes Adams, quando Korngold o chama por telefone querendo saber o que estava fazendo no escritório de Pilon. Duschenes tinha pensado que Pilon fosse Korngold. O escritório costumava se chamar Pilon e Matarazzo, mas, por causa da guerra, o francês e o italiano que até então compartilhavam um escritório no décimo andar tinham desfeito a sociedade. Korngold ficava no sexto andar com Matarazzo e oferecia agora a Duschenes o salário de mil e quinhentos réis (sic). Pilon contra-ataca com dois mil. Duschenes acaba escolhendo Pilon, pois este tinha fama de fazer projetos mais sofisticados que os de Matarazzo e, afinal de contas, a França não fazia parte do Eixo. Duschenes retoma seu trabalho no projeto da fábrica de chicletes, supervisionado de perto pela matriz norte-americana. Outros projetos seguiriam: um prédio para o Citibank no Rio de Janeiro e outro para o Royal Bank of Canada em São Paulo.

Segundo Duschenes, Pilon privilegiava projetos de prédios, pois eram mais lucrativos, empurrando os projetos de residências para ele, o que não lhe desagradava, pois “Entregar uma casa completa, a mais ideal possível, era toda minha ambição. Nunca eram prédios anônimos que me interessaram, mas acima de tudo: gente, seres humanos, vivos”. Porém, gente com educação e cultura, pois para Duschenes, colocar o dinheiro acima dessas qualidades era algo

imperdoável. Ao salientar, “Por sinal: casa ‘de estilo’ só me permiti fazer em caso de proprietários legítimos, nunca novos ricos, mas de longa tradição e que geralmente também possuíam ainda móveis e objetos do passado”, ele demonstra ter um olhar crítico sobre a burguesia emergente e endinheirada paulistana, em muitos casos oriunda da onda de imigrantes europeus que tinha precedido a sua na virada do século XX.

Apesar do gosto de Pilon por dinheiro, Duschenes reconhecia nele o talento de um grande arquiteto, um incansável trabalhador e um perfeccionista. Ele diz em suas memórias que Pilon tinha sido ganhador do prestigioso *Prix de Rome*[13]. No entanto, não encontrei comprovação de que Pilon tenha recebido o prêmio. Existem referências a Louis-Jacques Pilon, escultor francês que teria recebido dois prêmios nessa modalidade no século xviii. Teria Pilon feito alusão a um possível ancestral e Duschenes o entendeu mal? O que importa é sua admiração profissional por Pilon: “Para mim, ele era um ídolo”, e acrescenta: “como arquiteto. […] Onde eu teria aprendido a arquitetura sem Pilon? A estrutura equilibrada, eixos, simetrias, proporções, volumes?”. São cerca de 12 anos de colaboração profissional como desenhista no escritório de Pilon, ao lado de outros importantes expoentes da arquitetura do período, como os chefes de escritório Franz Heep, Gian Carlo Gasperini e Jerônimo Bonilha Esteves.

O escritório assina vários projetos no centro de São Paulo e, segundo a arquiteta Renata Davi Balthazar, Duschenes colabora em 1944 com o projeto do Edifício Edlu, na Rua Dom José de Barros, um prédio de 13 andares com uma fachada de grandes janelas de vidro, hoje em péssimo estado de conservação. Ele também participa com Gian Carlo Gasperini do projeto da sede do jornal O Estado de São Paulo (1943-1951), na Rua Major Quedinho, já em fase de acabamento. Ao assumir a direção do escritório de Pilon,

Franz Heep interfere no projeto original, já aprovado na prefeitura. Modifica vários elementos externos, como as características neoclássicas do projeto de Pilon, optando por um estilo modernista, como explica a arquiteta e urbanista Joana Mello de Carvalho e Silva:

> […] a sede do jornal O Estado de São Paulo se destaca pelo ajuste perfeito entre arquitetura e engenharia. O edifício é relevante também por revelar a apropriação singular das propostas da "arquitetura moderna carioca" na forma sinuosa das fachadas, na movimentação da volumetria dada pelo destaque a certos programas, como o auditório voltado para a Rua Martins Fontes, na adoção dos quebra-sóis, no desenho do painel da entrada concebido por Di Cavalcanti, ao mesmo tempo que a uniformidade e a regularidade da grelha estrutural e a monumentalidade do balcão do salão nobre indicam a permanência de certos traços da arquitetura produzida por Heep na Europa.

Um mural de pastilhas de vidro assinado por Emiliano Di Cavalcanti é colocado na frente do prédio. Além de "amarrar" a obra com um elemento de brasilidade, a obra se torna um marco arquitetônico do centro de São Paulo. Este é um exemplo da fusão cultural e estética que ocorre entre características brasileiras e europeias na arquitetura do período pelo fato de escritórios como o de Pilon contarem com arquitetos de diversas proveniências e com formações distintas. Ainda segundo Balthazar, "A autoria dos projetos do escritório é dificultada pela falta de créditos à equipe, como se constata nos trabalhos conservados no acervo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (fau-usp) e no Arquivo Geral da Prefeitura de São Paulo, que não trazem suas assinaturas"[14], observação amplamente corroborada pelo caso de Duschenes, onde a falta de créditos é agravada pelo fato de, por

culpa da guerra, ele não ter obtido o diploma de arquiteto e, portanto, não poder assinar projetos.

O muralismo era um elemento importante nos projetos de arquitetura modernista. Segundo Ronaldo Duschenes, sempre que possível, seu pai incluía nos projetos murais de artistas plásticos. Foi o caso de Heinz Kühn, amigo pessoal de Duschenes e um pintor respeitado, porém um nome menos requisitado como muralista que Clóvis Graciano, Bramante Buffoni, Roberto Burle Marx, Fulvio Pennacchi, Di Cavalcanti ou Candido Portinari. Em um projeto para o escritório Augusto Cincinato de Almeida e Lima Engenharia e Construções (acal), onde, depois do escritório de Pilon, Duschenes trabalhou e foi sócio até a década de 1970, Kühn executou um mural para o Edifício Condomínio Santa Rosa de Lima, na Rua Aureliano Coutinho, na Vila Buarque. Muitos foram os projetos (ele cita mais de 40 prédios, igrejas, fazendas, fábricas, projetos residenciais e comerciais), mas ele também trabalhava por conta própria. Nos anos 1970, desenvolveu um projeto de grande envergadura para a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), no bairro de Higienópolis. A fundação crescia e precisava de novos prédios, que seriam construídos atrás do edifício-sede, este último projetado pelo arquiteto francês Auguste Perret no final dos anos 1940 a partir de um esboço de Armando Alvares Penteado.

Duschenes então desenvolveu um projeto em parceria com o filho, formado pela fau-usp, através do escritório Arquitema de Ronaldo Duschenes e Paulo Madeira. Porém, a proposta original de linhas modernistas foi modificada pela direção da FAAP que julgou a proposta arrojada demais[15]. Além disso, o projeto incluía uma grande praça atrás do edifício-sede que foi drasticamente reduzida a fim de evitar a concentração de alunos e possíveis manifestações estudantis. O desagrado de Duschenes em relação às mudanças no projeto foi grande e a descrição que fez da situação para Sérgio

Roizenblit em 2002 mostra que a arquitetura pode ter uma dimensão política não desprezível:

> A minha ideia principal, que foi depois sabotada, era criar uma comunidade para os alunos se encontrarem, num lugar, numa praça, onde eles sentissem a presença de outras faculdades, para aprender justamente o que a gente não tem: sair da família, das restrições e ver outros tipos. Isto foi cortado pela atitude do dops. Eles fizeram deslocar todas as portas e escadas para nunca se encontrarem. Eles tinham tanto medo de levante de estudantes, de manifestações, que fizeram tudo para impedir os estudantes… Isto naturalmente colidiu de frente com minha ideia de comunidade, ideia humanitária, que apesar do dops e tudo, ainda funciona em parte como uma comunidade lá. Mas a ideia principal era ser aberto, encontrar-se nos intervalos. Mas eles queriam cercas, queriam fechar. Fecharam portas. […] Deslocaram as escadas, para não poder ter rotas de fuga. […] Tempos muito ruins. Mas eu era vacinado. […] Se hoje me censuram, "Porque você não fez isto ou aquilo", você não pode imaginar contra o que a gente trabalhava.

Assim, entre a década de 1970 e 1980, a construção do conjunto de quatro prédios vai sendo levada adiante, mas por conta das ingerências na proposta inicial, a experiência acaba sendo um dissabor para Duschenes. Vemos acima uma vista aérea da FAAP (Fig. 51) onde distinguimos o grande prédio original projetado por Perret e, atrás dele, os quatros prédios menores projetados por Herbert e Ronaldo. Em seguida, duas perspectivas do projeto para a FAAP feitas pelo arquiteto, ilustrador e desenhista Luiz Antônio Vallandro Keating (Figs. 52-53).

Trabalhar em renomados escritórios de arquitetura deu a Duschenes a oportunidade de realizar projetos importantes ao lado de profissionais conceituados, além de conviver com a elite paulistana, conquista que ele jamais menosprezou: "Como é possível

que um imigrante que chegou sozinho, sem nada, avançou a uma situação destas? Pois não foi de graça, foi de trabalhar, trabalhar e trabalhar". Se na acal a repartição dos lucros era, segundo ele, ainda menos favorável que no escritório de Pilon, lá ele ao menos gozava de mais liberdade. E neste ponto ele revela as implicações disso sobre as atividades de cineasta amador e, mais tarde, de professor: "O tempo livre era o mais importante. Eu podia começar a viajar o mundo, sem dias contados. Enfim isso foi decisivo […] No fundo, ainda inconfessável o projeto: um dia vou voltar à vida acadêmica à pesquisa, criticar e divulgar resultados. Mas isso ainda era meu segredo bem escondido".

Ao falar da sua visão pessoal sobre arquitetura e a condução do seu ofício, Duschenes demonstra uma humildade impressionante perante o trabalho, além de sensibilidade quanto a sua abordagem:

> Com o tempo, eu tinha elaborado o meu próprio método de projetar. Em vez de logo no início me preocupar com o [resultado], eu primeiro comecei a reunir os problemas. E atribuindo a eles um grau de importância a resolver, igual a um problema matemático. Pouco a pouco do caos surge uma certa forma, a relação entre os dados, amigos ou inimigos. Surge uma estrutura, que pede apoio e reforço. Muitas vezes, antes que se espere, surge o vulto, die Gestalt pedindo a ser completado com ossos e carne viva. Dotada de uma surpreendente segurança a obra está aí, talvez crua, certamente pedindo polimento. Muitas vezes o público acusou que não consegue identificar as obras minhas como minhas. A resposta é: nunca foram pensadas como obras minhas, mas encomendas do meu freguês. […] quando a obra é certa, vive sozinha. A maioria achava errado, eles queriam o resultado de uma vaidade do artista e deles mesmos.

Aproveito esse comentário para fazer um gancho com suas leituras sobre arquitetura, pois há muitos livros sobre o tema em sua biblioteca. Escolhi alguns de modo a esboçar um apanhado de

influências que Duschenes teria tido como arquiteto, as questões que se colocavam diante dele quando ele desenhava um projeto, e que transparecem também em seus filmes quando filma cidades e vários tipos de edificações humanas. De saída, uma frase de Le Corbusier chamou minha atenção. Ela pauta de maneira sucinta o que procuro demonstrar quando me refiro ao "olhar do arquiteto": "Eu sou e permaneço um visual impenitente"[16]. Essa interpenetração entre a arquitetura e o olhar é fundamental para a compreensão de Duschenes. É interessante a escolha do adjetivo "impenitente": a conotação de rebeldia e até profanação que ocasiona a primazia do olhar, isto é, um sentido, sobre a racionalidade na arquitetura.

Há livros mais voltados para os aspectos práticos da arquitetura enquanto outros abordam sua dimensão conceitual e social. No primeiro caso, destaco uma primeira edição de *Tomorrow's House – How to plan your post-war home now*, de George Nelson e Henry Wright (1945). As marcas de manipulação e grifos a lápis vermelho (algo raro na biblioteca de Duschenes) sugere que o livro tenha servido de referência para os projetos que ele fez via o escritório de Pilon. Pode também ter inspirado o projeto da casa da Rua Valença, 198, no Sumaré, que Duschenes construiu para sua família e para onde se mudou em 1954[17].

No livro, a casa, no sentido de lar (*home*) é concebida de um ponto de vista técnico, social e psicológico. Os autores recomendam prever uma segunda sala de estar e uma biblioteca que pode virar um quarto de hóspedes. Também dão orientações sobre a iluminação e aconselham a inclusão no projeto de um cômodo sem nome (*a room without a name*) que seria usado por toda a família, um espaço compartilhado, sem privacidade, que teria o objetivo de, justamente, preservar a privacidade nos demais cômodos.

O conceito não deixa de chamar a atenção na medida em que na

Europa, até a Segunda Guerra Mundial (o livro é de 1945), um grande número de famílias sequer tinha um chuveiro dentro de casa e compartilhar um modesto banheiro com os vizinhos não era incomum. Então que dirá uma segunda sala de estar ou um cômodo com a função de preservar a privacidade dos membros da família, ou prevenir que se irritassem uns com os outros! O livro demonstra que, depois da guerra, há uma mudança em relação ao conceito de moradia. Despontam novas formas de viver e o *American way of life* abrange projetos arquitetônicos voltados para a classe-média, em que é preciso garantir espaço e conforto para todos. A individualidade e o bem-estar psicológico dos moradores são doravante levados em conta tanto quanto questões de ordem técnica, prática e funcional.

As cartas que Duschenes escreve para a família fazendo a descrição detalhada (e entusiasmada) da casa da Rua Valença, comprovam que a renovação na arquitetura abarcava motivos que iam além das questões arquitetônicas. A mentalidade moderna do pós-guerra precisava estar representada na vida diária das pessoas, a começar por suas casas, por meio de espaços arejados, luminosos, fáceis de manter, acolhedores e com vocação para o convívio social.

No plano conceitual, destaco publicações organizadas por György Kepes, entre elas o volume *Structure in Art and in Science* (1965), da série Vision + Values (1965-1972), antologia que reúne um manancial de textos de artistas, designers, arquitetos e cientistas sobre os novos rumos das artes, ciências, design e comunicação visual, e também sobre urbanismo e a construção de estruturas comunitárias. Kepes defendia uma função social da arte, bem como Richard Neutra, outra referência bibliográfica de Duschenes.

Há também uma das vigas-mestras do pensamento sobre arquitetura no século XX, *Die neue Architektur und das Bauhaus – Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption* (1967), de Walter

Gropius, e *The City in the World of the Future* (1970), de Harold Hellman, um autor atento às questões relativas ao futuro da humanidade. Hellman coloca a pergunta: O que é uma cidade? E reflete sobre a reconstrução do centro das cidades, cidades experimentais e megaestruturas. Ele conjectura sobre o processo de urbanização no século XXI, com indagações de ordem prática e pertinentes dentro do quadro da explosão demográfica norte-americana do pós-guerra.

Ainda nessa linha de arquitetura que coloca o ser humano como elemento central e fundante da sua concepção, Egon Tempel (1968) descreve Tapiola, o bairro idealizado pelo arquiteto Aarne Ervi, finalizado em 1961. A relevância do livro se dá também pelo fato de Duschenes ter ido à Finlândia e feito um filme de 18 minutos sobre o bairro, *Tapiola – Dipoli – Uni*ão *Estud. Em Otaniemi – Helsinque* (1979). Tempel faz uma exposição minuciosa desse bairro-jardim de 3.500 m^2 situado no município de Espoo, na costa Sul da Finlândia, desde o sistema de isolamento térmico das casas, a mobilidade e a privacidade dos moradores, até os centros comunitários, tais o centro esportivo e o centro cultural dentro de um centro comercial, um conceito inovador na época.

Quando Duschenes filma Tapiola, ele registra várias construções descritas no livro e, através da montagem, dá ao espectador uma experiência tridimensional daquilo que o livro ilustra bidimensionalmente. O filme mostra os espaços por dentro e por fora, de diferentes ângulos, o aproveitamento da luz natural nos espaços internos, e, nos espaços externos, a circulação ordenada de automóveis, bicicletas e pedestres, além de um dos temas preferidos de Duschenes, a relação harmoniosa entre a natureza e construções humanas, perfeitamente ilustrada na sequência detalhada do Temppeliaukio, um templo escavado diretamente na rocha e sua grande claraboia. A filmagem enfatiza a relação da arquitetura com

as artes, a natureza e o ser humano, abarcando desde a dimensão física até metafísica da sua existência.

A tecnologia também faz parte desse sistema de relações. Lúcio Costa aborda esse ponto em outro livro da biblioteca, *Lúcio Costa: Sôbre arquitetura (1º vol.)*, de 1962, também bastante grifado. Nele, está transcrita uma palestra que o arquiteto deu no Instituto Tecnológico de Massachussets (mit) por ocasião da conferência comemorativa do seu centenário, "O novo humanismo científico e tecnológico" (1961).

Os grifos no trecho do livro que prognostica a humanização do desenvolvimento científico e tecnológico dão a entender que o pensamento de Duschenes ia de encontro com essa previsão, ou pelo menos tinha a esperança de que ela se concretizasse. Lucio Costa trabalhava no Rio de Janeiro, capital federal do Brasil até 1960 e, com Oscar Niemeyer, teve participação fundamental na elaboração do projeto da nova capital, Brasília. Portanto, sua atuação como arquiteto acontecia essencialmente no âmbito de prédios públicos, como o Palácio Gustavo Capanema e edifícios institucionais, onde o modernismo não era apenas um novo estilo: anunciava "um novo homem", representante de uma nova sociedade.

Para Costa, a ciência, a tecnologia e a industrialização tinham um papel regulador no funcionamento dessa nova ordem social fundamentada em um equilíbrio social e econômico imbuído de dignidade e liberdade acessíveis a todos. Mais que isto, eram os vetores e "a base mesma de um novo humanismo", ideia que circulava entre vários intelectuais e artistas do pós-guerra. A preocupação com a criação de uma arquitetura que, ao se opor aos estilos acadêmico e neocolonial, representasse uma visão moderna na condução política do país não se limitava a Costa. Vários arquitetos do Rio de Janeiro participavam desse movimento, como

Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy, além dos artistas que elaboravam murais e paisagistas, sendo Roberto Burle Marx talvez o mais notório.

Em São Paulo, pesava menos sobre a arquitetura a questão política, e escritórios importantes dedicavam-se a projetos que fariam do centro da cidade seu pulmão financeiro. Embora Duschenes fizesse projetos de dimensão e objetivos diferentes daqueles de Costa, a leitura da palestra não deve tê-lo deixado indiferente. Afinal, o olhar do arquiteto Duschenes nunca se circunscreveu apenas a edificações. Antes de qualquer outra coisa, olhou para os seres humanos que nelas viveriam e trabalhariam, bem como para todas as implicações dessa relação.

[12] Segundo informações que obtive via e-mail em 2 de out. 2017 junto à Kamila Mádrová, arquivista da cvut, a dth era uma escola técnica em língua alemã na Tchecoslováquia, instituição de ensino criada no século xviii. Em 1869, passa a ter seus cursos ministrados em tcheco também, o que gera uma cisão interna, oficializada em 1875, com a Universidade Politécnica Tcheca e a Universidade Politécnica Alemã, que eram na verdade uma escola só, com o mesmo currículo, porém com professores diferentes dando aulas em seus respectivos idiomas. Os arquivos da dth estão hoje sob a guarda da cvut.

[13] Bolsa de estudos anual que o governo francês destinava a jovens artistas e arquitetos. Criado durante o reinado de Luís xiv, o Prix de Rome foi suprimido em 1968 pelo então Ministro da Cultura André Malraux.

[14] Cf. Enciclopédia Itaú Cultural.

[15] Informação obtida em conversa com Ronaldo Duschenes, em setembro de 2018.

[16] "*Je suis et demeure un visuel impénitent*" (Le Corbusier, 1970).

[17] A casa foi vendida e inteiramente reformada.

parte II

A VIAGEM PERMANENTE

Vou indo. Em qualquer direção. Não sei para onde estou indo. E não confio em nenhuma mente, não mais. Não confio mais em nenhuma mente desde que deixei meu lar. Foram as melhores mentes da minha civilização que me trouxeram para esta estrada. Esta estrada que não tem fim. Esta estrada, esta jornada que não tem fim.

JONAS MEKAS, *Lost Lost Lost*

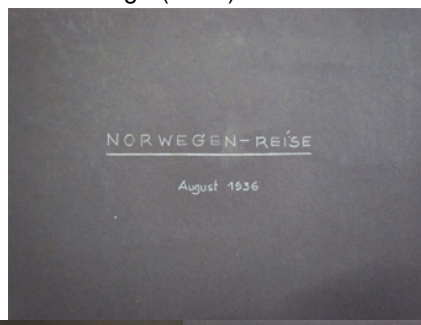
Figura 54 Herbert (ca. 1930)

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 55** Porto de Klein Flottbek (1926)

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 56** Porto de Klein Flottbek (1928)

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 57** O New York (1927)

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 58** O Bremen e o New York no porto de Hamburgo (1930)



PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figuras 59-64 Herbert xii, Viagem à Noruega (1936)

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 65** *Nas ruas de Cândia* (1937)
PMSP/SMC/CCSP/AMM

Wanderjahre: os anos de peregrinação

Por anos, Werner Herzog viajou pelo mundo com a abnegação de um cruzado medieval em busca daquilo que ele chama de "imagem adequada", no sentido de uma imagem pura, original, a imagem como antídoto contra a visão apocalíptica que ele tem da humanidade. Pois, para ele, o fim das imagens adequadas e o fim da humanidade fazem parte de um mesmo processo de extinção. Apesar de Herzog ter sempre refutado a influência do romantismo alemão, penso que esse vínculo existe, mesmo se de forma indireta ou a despeito da vontade do diretor. O espírito romântico se manifesta em vários dos seus protagonistas, sempre a um dedo da loucura (ou já entregues a ela: Fitzcarraldo, Nosferatu, Aguirre e o homem urso Timothy Treadwell, para citar alguns) e também em narrativas onde a paisagem é uma temível entidade, como em *Fata Morgana* (1971) e *Lições da escuridão* (*Lessons of Darkness*, 1992). Em muitos dos seus filmes existe uma atmosfera "fora do tempo", próxima ao sentimento de *Sehnsucht* que abarca a saudade de um porvir e o desejo por algo inatingível e, portanto, entremeado de padecimento por ser a busca por algo que está perdido de antemão. Também faz parte do espírito romântico alemão o *Weltschmerz*, ou a dor do mundo, que se refere a uma visão pessimista desse mundo, pois, refém da sua própria materialidade, o herói romântico jamais conseguirá dar conta dos anseios da alma.

Essa inquietação foi o combustível de um movimento que permeou a produção musical, pictórica e literária da Europa do final do século xviii e meados do século seguinte, e pautou o *Zeitgeist*, ou o espírito de toda uma época. Na Alemanha, a busca pelo inalcançável foi explorada em diferentes fases do movimento romântico, desde a poesia de Friedrich Hölderlin e Novalis, atingindo seu ápice ideológico na música de Richard Wagner e na obra literária de Johann Wolfgang von Goethe. A vida do jovem

Wilhelm Meister – que sucedeu a do igualmente jovem e atormentado Werther – é o fio condutor de um percurso que fincou as bases para o chamado *Bildungsroman*, ou romance de formação, no sentido do amadurecimento moral, intelectual e espiritual que acontece na passagem da juventude para a idade adulta. Ao romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* sucederiam os relatos de viagem de *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, escritos entre 1825 e 1828. Mas a jornada do herói romântico não se restringe ao aprimoramento pessoal. Há por trás desse ensejo edificador a intenção de atingir toda a humanidade. Embora esse herói não esteja predestinado ao êxito, pelo contrário, está fadado a padecer, ele encontra um sentido para seu sofrimento na morte ao oferecê-la no altar de uma causa que transcende a sua tragédia pessoal.

Na pintura, o romantismo é representado por um tipo de paisagem chamado *Stimmungslandschaft* (*Stimmung*: "humor", "atmosfera" ou "espírito" e *Landschaft*: "paisagem"), uma paisagem incumbida de reverberar a alma humana. Caspar David Friedrich expressa esse espírito por meio de pinturas que proporcionam ao observador uma sensação de silêncio interior que convida à contemplação. O jogo de luz entre claro e escuro que pouco tem a ver com o barroco meridional, a ausência de contornos definidos, a palheta de cores rebaixadas, a presença humana reduzida a formas fantasmagóricas e até insignificantes diante de uma natureza majestosa, imaterial, expressa o pathos nórdico que caracteriza a produção dessas imagens, seja na pintura e, a partir do século XX, já declinadas à maneira expressionista, no cinema. Gilles Deleuze comenta o uso da luz no cinema influenciado pela estética romântica:

> Em primeiro lugar, a força infinita da luz se opõe às trevas como uma

> força igualmente infinita sem a qual ela não poderia se manifestar. Ela se opõe às trevas a fim de se manifestar. Portanto não se trata de um dualismo, tampouco é uma dialética, pois estamos fora de qualquer unidade ou totalidade orgânicas. É uma oposição infinita tal ela já se faz presente em Goethe e nos românticos: a luz não seria nada, pelo menos nada de manifesto sem o opaco ao qual ela se opõe e que a torna visível.

Se menciono Herzog, o único cineasta não amador[1] que coloco em relação com Duschenes, é com a finalidade de entender melhor os ecos do romantismo alemão no cinema de Duschenes. Embora nenhum dos dois seja um romântico no sentido que descrevi, a noção de deslocamento, da jornada em busca do outro a fim de encontrar a si mesmo para, quem sabe, transformar-se e transformar o mundo faz parte de um espírito germânico romântico que, mesmo se nem sempre de forma perceptível, consciente ou abertamente reconhecida, permeia a produção de ambos, de maneira diferente. Não por acaso, às voltas com o amor na adolescência, Duschenes conta em suas memórias: “Fizeram um cavaleiro medieval de mim, de ética gótica. Aí, a primeira dama que encontrei só podia rir de mim”.

Em 2012, ao assistir aos filmes de Duschenes no ccsp foi inevitável enxergar a capilaridade com os filmes de Herzog: o cineasta-explorador que procura a imagem adequada, perseguida de maneira quase obsessiva até os confins mais distantes da Terra; imagens capturadas sem efeitos, com uma câmera que não permite a proximidade excessiva: fascinada, observa. Respeita e até acalenta ao enquadrar com evidente cuidado aquilo que lhe interessa, procurando não interferir nas situações que enfoca; mais uma vez, imagens que querem ensinar algo ao espectador, ou preveni-lo, não no sentido de doutriná-lo, mas abrir seus olhos; torná-lo ciente de algo importante para sua sobrevivência individual e como parte da

espécie humana. Imagens que, diante do presente que registram, não o fossilizam no passado: pelo contrário, apontam para um questionamento sobre o futuro.

No entanto, havia uma diferença de base importante. Se, no caso de Herzog, ao registrar e mostrar imagens belas e raras, o intuito é alertar para o risco iminente de aniquilação que paira sobre a humanidade, no caso de Duschenes, o olhar é inverso: ao procurar a beleza na natureza e em manifestações humanas, suas imagens afirmam a capacidade que o ser humano tem de reverter sua condenação e viver em harmonia tanto em ambientes naturais como urbanos. Portanto, no lugar de um réquiem audiovisual, como é o caso de *Lições da escuridão*, a celebração da vida que se renova a cada primavera e verão que Duschenes filma. Se nas imagens de Herzog o belo não é necessariamente bom, ou é uma beleza trágica que cumpre o papel de derradeiro aviso da chegada do Apocalipse, nas imagens de Duschenes, o belo é bom na medida em que traz em seu bojo o aprimoramento espiritual e intelectual que garantirá a sobrevivência do ser humano. As imagens tornam-se então o vetor para a formação de um olhar compassivo, generoso e, fundamental distinção, esperançoso.

Alguns dados biográficos podem, até certo ponto, servir de explicação para visões tão díspares apesar da raiz cultural e referências estéticas comuns. Duschenes é o produto de uma família abastada do norte da Alemanha, é fruto de uma elite que cultivava relações estreitas com intelectuais e artistas de vanguarda. Herzog nasceu no sul da Alemanha. É bávaro e cresceu sem conforto material em uma cidade pequena nas montanhas da fronteira com a Áustria. Não havia água corrente em sua casa nem colchões nas camas, e ele conta que falou ao telefone pela primeira vez aos 17 anos, ou seja, em 1959, ano em que na França, *Os incompreendidos* (*Les Quatre cents coups*, 1959) de François Truffaut triunfava no

Festival de Cannes e a Nouvelle Vague arrebatava a juventude do pós-guerra.

Não podemos desprezar a cronologia que certamente teve um impacto sobre a formação de ambos e que, do nosso ponto de vista brasileiro, nos permite compreender um pouco melhor um certo espírito alemão: Duschenes nasceu em 1914, ano que marca o início da Primeira Guerra Mundial. Vinte e cinco anos depois, por conta de outra guerra, viu-se obrigado a deixar a Alemanha. Portanto, sobreviveu a duas guerras mundiais, sendo que a última visava o extermínio de judeus. Filho de pai judeu tcheco convertido ao protestantismo e mãe protestante alemã, Duschenes só descobriu que era meio judeu aos 13 anos. Franz e Grete Duschenes (nascida Winsemann) não eram religiosos, e, portanto, a questão nunca tinha parecido relevante até a chegada do nazismo. É importante notar que muitos judeus europeus assimilados acabavam se convertendo ao cristianismo não por convicção religiosa, mas para se proteger de perseguições, preconceito e progredir em suas carreiras.

Herzog nasceu em 1942, dois anos depois de Duschenes emigrar para o Brasil, em plena Segunda Guerra Mundial, em uma família de origem cristã. Apesar de protegido pelo ambiente bucólico – menos visado em bombardeios – seus anos de formação aconteceram na Alemanha devastada, humilhada perante o mundo e execrada por todos. Duschenes respirou os ventos das vanguardas europeias na adolescência vivida no entre guerras e dedicará seus filmes primordialmente a um único grande tema, a eterna reinvenção da humanidade por meio das artes.

> O fim da primeira guerra mundial terminou para os alemães na mais dolorosa tragédia: o fim do seu passado. Teve que ser assim e foram eles que contribuíram para essa destruição, sem dúvida. Se eu só tenho fracas lembranças da guerra, afinal eu era pequeno demais e

> muito do que sei foi algo ouvido mais tarde ou lembrado por fotografias, a época do pós-guerra ficou bem gravada na minha memória: A louca mega inflação e a consequente miséria do entulho do apocalipse. Não restava nenhum valor, material ou moral. Tudo tinha ruído. A arte também. Como consequência veio a anti-arte, o dada, o caos, a anarquia.

Já Herzog, como tantos alemães, vivenciou na juventude o estigma coletivo que o Terceiro Reich legou ao povo alemão, o que pode explicar a visão apocalíptica que perpassa sua obra. Dessa maneira, se existe o *Bildungsroman*, talvez seja possível, tanto no caso de Herzog como de Duschenes, falar em *Bildungsfilm*, ou filme de formação, onde a narrativa expõe o amadurecimento, descobertas e pensamentos de um jovem cineasta em suas andanças pelo mundo.

Mas qual a origem dos deslocamentos de Duschenes? Qual a importância deles para a formação do cineasta amador e, mais tarde, do educador-cineasta? Desde cedo, ele sonhou com países distantes, e até outros planetas. Os deslocamentos fazem parte da sua biografia desde as viagens que fez na infância e adolescência, assim como fazem parte os deslocamentos que representaram a sua sobrevivência. As viagens acabaram por constituir um processo de formação contínuo e, mais tarde, se converteram em experiências de resgate pessoal e sua mais importante base de pesquisa como educador.

Em suas memórias, ele conta que a avó materna, Alma, começou a viajar intensamente depois da morte do marido, chegando a andar pelo deserto do Saara de camelo disfarçada de homem. Eram os anos 1920 e mulheres não podiam viajar desacompanhas. Com esse figurino, ela conseguiu também atravessar a Córsega montada em um jumento: “Um dia descobri o segredo deste lado de Alma. A origem dela: uma velha, tradicional família envolvida com viagens,

transporte de cargas e pessoas pelo mundo há séculos. Daí vem nosso traço tão forte de viajar, do qual eu fiz uma profissão muito bem-sucedida: repórter da arte." Viajar fazia parte, portanto, da cultura familiar. Ronaldo Duschenes conta que o pai, quando criança, tinha um cartão postal que atiçava sua imaginação: era uma fotografia de palmeiras-imperiais, provavelmente uma vista do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Mal podia o menino imaginar que esta vista premonitória representava o que viria a ser o grande divisor de águas em sua vida, a viagem para o Brasil.

O tema da viagem também está presente na biblioteca de Duschenes: há uma edição de 1923 de *Die Reise von Berlin nach Danzig* (*A viagem de Berlim a Danzig*), do pintor e gravurista polonês Daniel Chodowiecki. O livro é um diário de viagem que conta através de 108 gravuras a viagem a cavalo empreendida pelo artista a Gdansk (antiga Danzig) a fim de rever a família depois de 30 anos vivendo em Berlin, situação que lembra a que Duschenes vivenciaria ao voltar para a Alemanha depois da guerra. Aos dez anos Herbert recebeu do pai um livro sobre a descoberta da tumba de Tutancâmon por Howard Carter, um convite a jornadas de exploração. Porém, um dos mais importantes desencadeadores das viagens de Duschenes foi o fato de o pai ter um escritório de importação e exportação no porto de Hamburgo. A família morava em Flottbeck, bairro portuário da região, fora do perímetro urbano da cidade, formado por uma vizinhança abastada cujas casas se debruçavam sobre o rio Elba.

Navios aportando e largando as amarras faziam parte da paisagem desse Nordeste alemão e foram fartamente representados pelo jovem Herbert em desenhos e pinturas na infância. Na figura 55, vemos um guache que ele fez aos 12 anos, retratando o intenso tráfego marítimo do porto. Mais tarde ele continuaria a registrar esse tráfego, mas com uma máquina fotográfica (Fig. 56), a

princípio uma pequena Kodak que mais tarde seria substituída por uma Leica, recebida como prêmio em um concurso de fotografia que também lhe proporcionaria uma viagem à Grécia.

As fotografias foram cuidadosamente organizadas em álbuns. Há 19 deles no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, o primeiro datado de 1929 e o último de 1938-1939, quando Duschenes já tinha iniciado as viagens de sobrevivência. Quatorze álbuns são numerados de *Herbert* I a *Herbert* XIV e cada um deles corresponde a uma viagem. Os cinco remanescentes também incluem fotografias de viagens, mas não têm data. Nesses álbuns, o recorte é mais familiar.

Há uma grande preocupação com o aspecto estético das imagens, enquadramento e composição. Além disso, as fotografias não são simplesmente coladas nas páginas. Há uma montagem que procura dar conta do roteiro da viagem, e temos às vezes a impressão de estar diante de fotogramas de uma película cinematográfica onde uma imagem vai se encadeando a outra. O interesse desses documentos reside no fato de eles conterem as primeiras evidências do cineasta que ele se tornaria mais tarde. Duschenes tinha um olhar apurado desde a infância e utilizou diferentes técnicas e tecnologias para reproduzir o que via (guache, aquarela, carvão, giz de cera, lápis, fotografia) até chegar à câmera de filmar. Esse percurso técnico e estético sedimentou a relação entre viagem e imagem.

A paixão quase obsessiva do menino por trens e navios não desapareceu na idade adulta. Mesmo perdendo a centralidade que tinham nos desenhos, fotografias e nos primeiros filmes para dar lugar a pinturas e esculturas, nunca deixaram de marcar presença nos filmes. As imagens desses meios de transporte, suas engrenagens e detalhes a partir de vários pontos de vista, podem ser considerados um dos principais conjuntos de iterações visuais que

perpassam a coleção.

Escolhi alguns álbuns para pontuar um apanhado das relações que acabo de mencionar. O primeiro álbum de fotografias (*Herbert* I) é de 1929-1930. Nele encontramos imagens do porto de Klein Flottbek, em Hamburgo, com navios que já tinham sido representados nos desenhos e pinturas. Algumas dessas imagens procuram dar conta do tráfico marítimo, outras mostram navios atracados de diferentes ângulos (Fig. 58). Esses navios deviam passar pelo porto com frequência, pois Duschenes já tinha feito um guache do New York em 1927. Adulto, ele dizia ver nas viagens de trem e navio uma elegância e nobreza que aviões não possuíam. Talvez porque a rapidez do deslocamento aéreo não dava ao viajante o tempo para aproveitar a jornada, passando por todas as etapas de transição necessárias para a plena compreensão e fruição do deslocamento.

Em duas ocasiões, máquinas voadoras receberam atenção especial: ainda no mesmo álbum, há imagens de dois dirigíveis: o Graf Zeppelin, que serviu para transportar passageiros de 1928 a 1937[2] e foi fotografado por Herbert sobrevoando a cidade de Hamburgo em 17 de setembro de 1929, e um dirigível menor, aparentemente utilizado para divulgar uma marca de chocolates.

Insisto um pouco mais nas viagens de infância e juventude para salientar a transição da fotografia para a imagem em movimento. Aos 15 anos, Herbert torna-se aluno da escola Marienau, em Dahlenburg, ao norte da Alemanha, uma escola experimental progressista fundada pelo casal Max e Gertrud Bondy, amigos da família Duschenes. Marienau estava instalada em uma antiga fazenda. Funcionava como colônia de férias e também como um internato. Este era o caso de Herbert. Os alunos faziam duas viagens por ano: no inverno, iam esquiar. No verão, cada grupo de alunos podia escolher um destino. No verão de 1931, houve uma viagem

de navio devidamente documentada fotograficamente no álbum *Herbert* III, rumo ao litoral da Lituânia, passando pelo istmo da Curlândia, entre o mar Báltico e uma laguna interna.

No álbum *Herbert* IV (1932), temos os registros da primeira viagem cujo destino Duschenes escolheu e planejou: sob sua orientação, o seu grupo foi para a Dinamarca de navio entre os meses de junho e julho. Em suas memórias, ele descreve o que vira sete décadas antes:

> Meu grupo escolheu (naturalmente sob minha inspiração e liderança) uma viagem pela Dinamarca de navio (dormindo em redes no porão) para Copenhagen, e depois de vapores locais da parte do norte, com suas praias brancas do Báltico e do Mar do Norte, sua paisagem totalmente plana, verde pastos famosos por seu gado de leite, suas idílicas cidadezinhas de casas de tijolos vermelhos e enxaimel e especialmente suas igrejas antigas com suas pinturas nas paredes, pré-góticas, parecendo mais vikings que cristãs.

Nos álbuns seguintes, encontramos mais viagens a Praga para visitar a família paterna (*Herbert* V e VI, s.d.) e outra vez à Dinamarca, em 1934 (*Herbert* VII). Neste ponto, ele passa a cuidar mais da diagramação das fotografias e fazer composições com cartões postais das obras de arte que vê nos museus e dos monumentos que visita. Segue uma primeira viagem à Grécia com o irmão no verão de 1935, passando pela Itália e pela antiga Iugoslávia. No álbum *Herbert* IX, também de 1935, vemos as primeiras montagens de imagens. Talvez ainda mais colagens que montagens propriamente ditas, a primeira é entitulada *Griechenlandmontage* (montagem da Grécia). As fotografias dos lugares por onde ele passou são dispostas sobre um mapa que ele desenhou do seu percurso geográfico. A segunda colagem é da escola Marienau, *Montage "Marienau"*, com retratos de colegas e

professores. As montagens encontradas no álbum são na realidade fotografias que Duschenes tirou dessas montagens, sugerindo que as montagens em si deviam ter o tamanho aproximado de um quadro.

Em 1936, quando já frequentava a universidade em Praga, ele vai visitar a família em Hamburgo nas férias. Diante do recrudescimento do nazismo ele diz: “Cada vez ficava mais impressionado e deprimido pelo avanço do estado de aprisionamento em que a minha família precisava viver. Eles nem notavam porque os parafusos foram apertados lentamente na tortura”. Nesse momento acontecem os Jogos Olímpicos na Alemanha e o governo nazista suspende as restrições às viagens para causar boa impressão, mostrando o povo alemão vivendo feliz sob a magnanimidade do seu *Führer*. Duschenes aproveita o relaxamento temporário das regras para fazer uma viagem marítima com os irmãos Rolf e Mario pela costa da Noruega até a Finlândia, voltando em seguida por via terrestre. No álbum *Herbert* XII, vemos as fotografias tiradas durante o cruzeiro. Nelas, já transparecem as qualidades e o estilo que encontraremos mais tarde nos filmes, pois a diagramação das imagens supera as colagens dos álbuns anteriores, estruturando uma narrativa por meio de uma montagem sequencial sofisticada. Essas fotografias de 1936 podem ser comparadas aos fotogramas do filme que ele faria em 1988, *Natureza Noruega / Edvard Munch* que comentarei mais adiante.

As fotos que ele faz aos 22 anos (incompletos) e o filme que realiza aos (quase) 66 anos revelam o mesmo olhar sobre a natureza, as mesmas rimas visuais, como espelhamentos entre céu e água, imagens da espuma e ondulações do mar que o navio deixa para trás, os vários recortes da embarcação, em composições e enquadramentos praticamente idênticos. Em certas páginas, a montagem prenuncia uma película cinematográfica ao encadear várias pequenas fotografias que formam uma panorâmica (Fig. 61).

Mas há um ponto onde os trabalhos diferem. Por mais sofisticadas que sejam, as fotografias se encerram na dimensão estética da viagem, enquanto no filme, a narrativa é uma reflexão sobre as relações formais e psicológicas entre o meio ambiente e as pessoas que vivem nesse lugar, articulada com a pintura de Munch. Por ora, aponto a correspondência entre as fotografias e os filmes com o objetivo de ressaltar a gênese e a consolidação de uma linguagem e estilo próprios a Duschenes.

Graças à fotografia, desde cedo ele aprendeu a localizar cenários e os registrou de maneira metódica. Esse exercício permitiu que ele passasse para a etapa seguinte, procurando aquilo que estaria contido além da materialidade da paisagem. Cada fotografia e cada fotograma recriam a experiência física da jornada, mas também conspiram para passar ao espectador um aspecto sensorial e psicológico, através da minúcia dos contrastes entre a luz e a sombra, das imagens que testemunham a ação dos elementos naturais: o vento, o balanço das águas, a mutação da cor do céu e das nuvens. Essa intenção só se realiza plenamente nas imagens em movimento, quando ele volta para vários cenários visitados na juventude, e também à medida que descobre lugares cada vez mais distantes.

No capítulo anterior mencionei o amigo Johan Kroeger. Foi durante essa viagem de navio à Noruega em 1936 que Duschenes o conheceu. Um mês depois, Kroeger o convidaria, junto com seu irmão Rolf, a passar um final de semana em Travemünde, na casa de veraneio da família Kroeger. Em suas memórias, Duschenes conta a origem dessa amizade que durou uma vida inteira:

> Entusiasmado aceitei, quando meu pai jogou um balde de água fria sobre mim: “Herbert, você foi franco com ele? Declarou sua raça judia? Hoje em dia isto é importante. Pois pelas novas leis,

> intercambio social é proibido entre arianos e judeus". Eu tinha que confessar que morando fora da Alemanha nunca me teria ocorrido tal barbaridade. Peguei uma caneta e escrevi uma carta agradecendo, mas… Na manhã da data originalmente proposta, de repente parou um carro em frente da nossa casa. Dois rapazes saltaram e com um gesto de comando das mãos só disseram a Rolf e a mim: "entrem".

Retomo o álbum *Herbert* xiii sobre a segunda viagem à Grécia. Nessa época, Duschenes já participava de concursos de fotografia, chegando a vencer um deles. O prêmio foi uma viagem à Grécia, em 1937, passando por Veneza, Montenegro e Corfu até chegar a Creta. Na capital da ilha, Heraklion (antiga Cândia), ele faz uma série de fotografias que apresentam mais dois fatos inéditos. O primeiro, ele agora não se contenta em comprar postais e começa a gerar por conta própria as imagens das obras dos museus que visita para depois incluí-las nas montagens do álbum. No caso das esculturas, ele faz registros de diferentes ângulos para dar conta da tridimensionalidade da obra, desconstruindo a imagem fixa para reconstruí-la à maneira cinematográfica, ou seja, incorporando o movimento do olhar. Neste momento nasce o repórter das artes.

Outra novidade é o fato que, pela primeira vez, desponta uma intenção etnográfica que procura dar conta das pessoas. Na série *In den Strassen von Kandia* (*Nas ruas de Cândia*), há retratos que são posados (Fig. 65), mas várias páginas do álbum são dedicadas a imagens espontâneas da população local em seus afazeres diários nas ruas da cidade. Ele às vezes acompanha uma pessoa e tira várias fotos seguidas para depois montá-las de forma a termos a impressão do movimento do personagem, como o esboço de um plano-sequência.

Com a abordagem de tipo reportagem tomando forma, o caráter colecionista de Duschenes também se sedimenta e o álbum passa a armazenar não só fotografias, mas cartões postais, bilhetes de trem,

de navio, cronogramas, mapas e todo tipo de informação sobre a viagem. Portanto, não é um exagero afirmar que os álbuns de fotografias são a matriz do método de trabalho que ele viria a desenvolver: a preparação meticulosa de roteiros, o mapeamento de territórios, a escolha de cenários, o registro sistemático e abrangente, a organização do material em montagens que procuram traçar um roteiro além da viagem: começa a delinear-se um roteiro de vida e, paralelamente, um arco de pensamento.

A excursão de 1937 pela Grécia no que parece ter sido um verão escaldante será a última viagem de férias, ou deslocamento voluntário dos irmãos Duschenes em território europeu por um bom tempo. Poucos meses depois, em março de 1938, a Áustria seria anexada à Alemanha. Em outubro de 1938 seria a vez da região dos Sudetos ser ocupada e, cinco meses mais tarde, tropas do exército nazista marchariam sobre Praga.

[1] Werner Herzog certamente não é um cineasta amador, porém há elementos experimentais em seus filmes e, até recentemente, ele sempre desafiou o cinema *mainstream*.

[2] O Graf Zeppelin sobrevoou o Rio de Janeiro pela primeira vez em 1930.

Figura 66 O France deixa o porto de Nova Iorque

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figuras 67-68 Luz e sombra a bordo do France

PMSP/SMC/CCSP/AMM

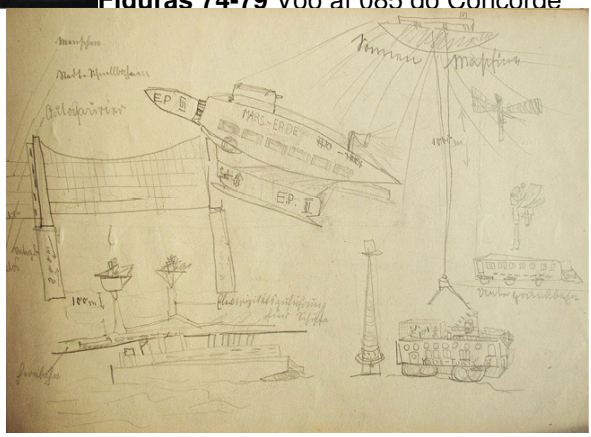
Figuras 69-72 Jantar de gala a bordo do France

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figura 73 Cartão de embarque de Duschenes

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figuras 74-79 Voo af 085 do Concorde



PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figura 80 Ponte aérea entre a Terra e Marte (1926-1927)
PMSP/SMC/CCSP/AMM

Da fotografia às imagens em movimento

Depois de fotografar o dirigível Graf Zeppelin em 1929, Duschenes voltou a apontar a câmera para o céu na década de 1970, quando fez o filme *France – 1974 – Concorde* [1976]. Esta acabou sendo uma de suas obras mais emblemáticas por ser, entre todos os filmes, a sua mais absoluta representação do ato de viajar. Articulando aspectos tecnológicos e socioculturais inerentes às viagens, este filme em particular atesta que o menino que desenhava e fotografava os navios no porto de Hamburgo conquistou sua independência e, adulto e munido de uma filmadora, ganhou livre acesso aos meios de transporte que outrora via do lado de fora.

Embora tenha ficado conhecido entre os ex-alunos como “o filme do Concorde”, ele não começa no aeroporto, mas no porto de Nova Iorque, onde está atracado o navio France. Os dois primeiros planos, um fixo e um tilt[3] de cima par baixo, são praticamente idênticos às fotografias do Bremen de 1930. Seguem mais 16 planos do navio: planos gerais, detalhes (chaminés, etc.) filmados do porto, e várias tomadas do reflexo da embarcação sobre a água, uma notória recorrência visual duschenesiana.

Na sequência seguinte, ele aponta a câmera para as pessoas no cais. Em 13 planos rápidos, ele mostra a agitação que precede a viagem e apresenta alguns dos personagens do cruzeiro marítimo: o carregador de malas, passageiros chegando com sua bagagem, um judeu ortodoxo, crianças, um rapaz com uma filmadora, um grupo de “mochileiros”, uma senhora elegante e um cachorro, todos aguardando o momento de embarcar. No último plano dessa sequência, uma mulher agachada mostra o navio a uma criança de três ou quatro anos e explica o que está prestes a acontecer. Corta para um tilt que começa no cais e sobe em direção ao casco do navio como se fosse o olhar da criança acompanhando o dedo apontado da mãe.

Em seguida, há um plano fixo de um quadro de avisos: "*France sails June 27/74 – 6:45 p.m.*". Nos planos seguintes, Duschenes já está a bordo do navio de onde filma o rio Hudson e os passageiros embarcando. Ele engata uma sequência de 46 planos com o navio em movimento deixando Nova Iorque. O foco principal são as pessoas. Há algumas tomadas da Estátua da Liberdade e quando o navio passa em frente ao World Trade Center, a câmera se detém em cinco planos mais longos das torres gêmeas. De volta aos passageiros, mais um *Leimotiv* do repertório duschenesiano: casais abraçados contemplando a paisagem (Fig. 66).

A filmagem continua nos dias seguintes[4]. O resultado é uma montagem requintada de detalhes do navio (radares, pontes, decks e espreguiçadeiras, boias, chaminés, escadas, etc.), imagens que evocam fotografias de Aleksandr Rodchenko. Há uma alternância ritmada entre detalhes cada vez mais ínfimos (arandelas externas até parafusos), planos mais abertos de equipamentos e partes maiores da embarcação, até passageiros tomando sol, conversando e passeando pelo navio.

Até este ponto, prevalece o recorte de ordem estética e tecnológica explorado dentro do tempo dilatado do cruzeiro marítimo. Pouco depois da metade do filme (cerca de 9 min.), corta para sequências no interior do navio. No lugar de cabos de aço, hélices e chaminés fumegantes, há uma montagem de planos internos que conduzem o espectador ao salão de jantar da primeira classe do navio, marcando a transição do comentário sobre os aspectos físicos da embarcação (com algumas pinceladas sobre a conotação romântica de um cruzeiro) para um comentário sobre esse tipo de viagem e sobre uma determinada classe social.

Depois de alguns planos de observação de Maria, Duschenes posiciona a câmera voltada para entrada do salão para registrar a entrada dos passageiros. A maior parte dos planos é feita a partir da

mesa que ele compartilha com Maria, lugar que oferece um ponto de vista frontal das pessoas vestidas a rigor, descendo a escada com um corrimão dourado. Os “mochileiros”, o judeu ortodoxo, o rapaz que filmava e o cachorro ficaram definitivamente do lado de fora, tanto do luxuoso ambiente do salão quanto da narrativa.

Agora, os personagens são homens de smoking e mulheres com vestidos longos e penteados elaborados, e a ocasião é um jantar de gala onde, em 33 planos, membros da alta-burguesia formam o cortejo de uma classe social raramente exposta dessa maneira. Depois de um plano geral do salão onde vemos Maria vestida de branco, sentada de costas à mesa no lado direito do quadro (Fig. 70), planos médios mostram a entrada de casais, perscrutados pelos demais convivas, em um ritual que nos faz pensar no que devia ser a chegada dos membros da corte às festas de Luís xv.

À luz de Lévi-Strauss, quando ele escreve, em *Tristes Trópicos*,

> Concebem-se geralmente as viagens como um deslocamento no espaço. Isto não basta. Uma viagem se inscreve simultaneamente no espaço, no tempo e na hierarquia social. Cada impressão só é definível relacionando-a solidariamente a esses três eixos, e como o espaço possui sozinho três dimensões, seriam necessárias ao menos cinco para se fazer da viagem uma representação adequada,

é possível entender o evento como uma *mise en scène* que Duschenes filma pelo que ele é: um espetáculo cujo interesse dentro do filme se deve aos significados de um ritual de uma determinada classe social em situação de viagem. Tendo assistido a todos os filmes do acervo, aponto que ele filmaria um cortejo folclórico no Japão (como, aliás, ele fez) ou uma procissão religiosa sincrética nos Andes peruanos (como ele também fez) exatamente da mesma forma que ele filma a elite social e financeira norte-americana. Para a lente de Duschenes, não há lugar para privilégios.

Encerrado o cortejo da entrada, ele consegue registrar o jantar sendo servido (lembro que Maria estava sentada ao lado dele), do *pâté* de faisão, o champanhe Moët Chandon até os doces da sobremesa, ao mesmo tempo em que, a partir da sua mesa, faz planos mais fechados das pessoas comendo, bebendo, gesticulando, e nem sempre desatentas à câmera apontada para elas (Fig. 71). Findo o jantar, ele sai pelo navio e filma mais quatro planos de um grupo dançando pelos corredores (Fig.72). A performance em torno de uma moça ruiva com um vestido vermelho marca o fim das filmagens no France. Depois de alguns passos de dança mais ousados da moça, o grupo dá as costas à câmera e se afasta.

A sequência seguinte abre com tomadas internas do aeroporto de Roissy-Charles de Gaulle (Paris), modernizado e reinaugurado em março de 1974. Depois de alguns planos das escadas rolantes tubulares que se tornaram a assinatura do projeto arquitetônico de Paul Andreu, corta para uma série de planos do Concorde ainda em terra firme. Como o France parou de fazer a rota entre Le Havre e Nova Iorque em 1974 e o avião só passou a operar comercialmente a partir de 1976, existe um lapso de dois anos entre a filmagem da viagem no France e a viagem no Concorde. Duschenes montou os dois deslocamentos de forma a cotejar uma viagem de tipo tradicional – o navio, seus passageiros acenando para quem ficou no cais, o tempo dilatado do cruzeiro marítimo, os jantares, a formalidade e demais rituais não muito diferentes dos séculos anteriores – e o que havia de mais avançado tecnologicamente em matéria de viagem: o supersônico que atravessava o Atlântico em três horas e meia, sem dar tempo para grandes efusões ou saudade, e muito menos para trocas de roupa. Portanto, o filme mostra que o avanço tecnológico trazia com ele um impacto não somente sobre a viagem em si, seu tempo e espaço, mas sobre as relações entre as pessoas e rituais sociais.

Diferentemente do caso do France que apostava em um modelo de hierarquia social tradicional, nos primeiros tempos do Concorde, um dos objetivos da empreitada franco-britânica tinha sido criar um meio de transporte de ponta que um dia se tornasse acessível a todas as pessoas, sem distinção de classe entre os passageiros, conceito que deve ter atiçado a curiosidade de Duschenes. Esse objetivo nunca foi atingido e o Concorde é hoje uma peça de museu, um sonho que terminou em 2003 sem nunca conseguir impor-se como alternativa comercialmente viável e, apesar da nova era que anunciava envolto em uma aura de elegância, eclipsou-se dos céus à sombra do desastre aéreo de 2000 em Paris.

Quando Duschenes filmou a aeronave, as expectativas em torno do projeto ainda eram altas. Ele faz alguns planos do portão de embarque, através dos janelões. Faz outros do solo, pouco antes de embarcar, onde mais uma vez prevalece a ousadia de Duschenes que circula tranquilamente sob a aeronave e entre os técnicos encarregados de prepará-la para o voo. Os detalhes do aparelho são filmados em 25 planos, com a mesma minúcia que dedicou ao France. Neste caso também temos uma montagem que alterna planos fechados e abertos que procura dar conta do funcionamento e do design de uma máquina extraordinária. No último plano da sequência há um tilt, de baixo para cima, que sai da fuselagem da aeronave e sobe em direção ao sol, antecipando o percurso que o avião fará na decolagem.

A partir dessa passagem, nos minutos finais do filme, temos uma das sequências mais memoráveis da filmografia de Duschenes: a montagem de 22 planos filmados dentro da cabine do Concorde em pleno voo. Essa sequência é histórica a começar pelo fato de o Concorde não estar mais em circulação. A aeronave que fazia a rota que Duschenes percorreu, com registro f-bvfa (af085), encontra-se hoje exposta no Museu Aeroespacial Smithsonian, em Washington,

d.c.

É possível encontrar em plataformas como o YouTube vídeos amadores de viagens filmadas dentro do Concorde em pleno voo, mas estas datam dos últimos anos de atividade do avião. Há, por exemplo, vídeos que se mostram a vista da janela do avião ou o interior do avião feitos da perspectiva do cinegrafista amador sentado em sua poltrona. E eis outro mérito do filme de Duschenes: nos dois minutos e meio que montou com imagens feitas dentro do Concorde, ele se desloca pelo avião em pleno voo. Mais que um simples registro, ele quer proporcionar ao espectador a sensação que Richard Leacock chamava *the feeling of being there*, ou "a sensação de estar lá". A quantidade de pontos de vista, enquadramentos e movimentos de câmera não deixa de ser uma proeza se levarmos em conta que a cabine do Concorde era estreitíssima e Duschenes um homem de grande porte.

Ele filma o serviço de bordo e o painel digital que mostra a velocidade média de cruzeiro do avião: 2.000 km por hora. Em seguida, ele vai até a cabine de comando onde vemos o capitão (piloto), o primeiro oficial (copiloto) e o engenheiro de voo. O copiloto lança um olhar de perplexidade em direção à câmera, mas, como de hábito, Duschenes não se intimida: corta para um plano mais fechado da cabine e mais um olhar perplexo do copiloto (em segundo plano, à direita do quadro, fig. 78). Um dos últimos planos mostra os ocupantes da fileira 6 em que Duschenes está sentado: do outro lado do corredor, o passageiro perto da janela se ajeita na poltrona enquanto seu vizinho dorme. Do lado de cá do corredor, em primeiro plano, vemos parte do rosto do homem sentado ao lado de Duschenes (Fig. 79). Ele fuma um cachimbo (canto superior esquerdo do quadro) e o enquadramento indica que a câmera devia estar a cerca de um palmo (se tanto) do seu queixo.

A viagem de Concorde é uma das filmagens mais intensas de

Duschenes, pois é perceptível a busca por um leque de imagens, o trabalho para capturá-las e a intenção de contar a história desse voo acessível a poucas pessoas. Já em solo brasileiro, as tomadas feitas de dentro do ônibus que leva os passageiros até o terminal de desembarque atestam que ele filmou até o último instante possível. Essa jornada representa a experiência mais próxima daquela que ele imaginou aos 13 anos, quando desenhou um complexo sistema de transporte interplanetário, com uma nave espacial que fazia a ponte aérea entre a Terra (*Erde*) e Marte (*Mars*). *France – 1974 – Concorde* é um filme paradigmático dentro da coleção: por um lado representa a realização de um desejo pessoal. Por outro, serve perfeitamente aos propósitos pedagógicos que tinham se tornado centrais na vida de Duschenes nos anos 1970.

Um último exemplo da relação entre infância e maturidade na obra de Duschenes: encontrei na sua biblioteca um exemplar de *Grosse Hamburger Hafenrundfahrt*, ou *Grande volta do porto de Hamburgo*. Chamou minha atenção o fato de ser um livro infanto-juvenil, pois em 1975 (data da publicação) não havia mais crianças vivendo em sua casa. Nessa época, ele tinha 60 anos e estava fazendo o filme do Concorde. O livro oferece uma descrição detalhada do porto e suas atividades, além de ilustrações (reproduções de aquarelas).

A conexão entre o livro e as pinturas de infância foi imediata. Em 1926 (mesma época do desenho da ponte aérea para Marte) ele fez um guache de uma embarcação com os dizeres *Grosse Hafenrundfahrt* (um barco de passeio que devia dar a volta do porto de Hamburgo) com ao fundo o estaleiro Janssen & Schmilinsky, um dos maiores do porto de Hamburgo. O espelhamento temporal e visual entre o guache de Duschenes aos 12 anos e o livro de 1975 para jovens da idade que ele tinha quando começou a desenhar os navios se fez naturalmente, bem como o espelhamento entre o

desenho da nave espacial e o Concorde com seu jeito de foguete. Os meios de transporte com os quais ele tinha sonhado quando criança, quarenta anos mais tarde, ele finalmente podia viajar neles e, sobretudo, filmá-los.

[3] Diferente da panorâmica que é um movimento horizontal da câmera, o tilt é um movimento vertical onde a lente gira para cima ou para baixo, mantendo o eixo horizontal fixo.

[4] A viagem entre Nova Iorque e Le Havre a bordo do France durava entre cinco e seis dias.

Figura 81 Gland, Suíça (inverno 1938-1939)

PMSP/SMC/CCSP/AMM
Figura 82 *Lost Lost Lost,* J. Mekas
DVD acervo Paola Prestes

capítulo 3

Viagens de sobrevivência

Com as Leis Raciais de Nuremberg de 1935[5], Duschenes e seus três irmãos tornam-se se oficialmente *Mischlinge*, ou “mestiços”, termo pejorativo que designava pessoas de ascendência ao mesmo tempo ariana e judaica. Essa designação escancarava a porta para todo e qualquer tipo de perseguição e violência contra a população

civil “não ariana”. Quando a Tchecoslováquia é anexada ao Terceiro Reich em 1938, Duschenes deixa Praga. Este episódio representa a passagem para a vida adulta que ele assim descreve: “Quando você está sendo perseguido, sob perigo de vida, sua cabeça torna-se clara. […] Aí começa seu amadurecimento”.

Se a saída de uma das capitais culturalmente mais refinadas da Europa é brutal, há também um sentimento de libertação das regras rígidas e antiquadas da sociedade local. Isto explica por que, apesar da gravidade da situação, encontramos tanto em seus relatos como naqueles de Vilém Flusser referências a uma sensação de ruptura catártica. Apesar de Flusser ser alguns anos mais jovem que Duschenes e cursar filosofia na Universidade Carolina de Praga, eles frequentavam o mesmo grupo de estudantes. Ambos saíram de Praga em 1938 e, cada qual do seu lado, foram para a Inglaterra, de onde emigraram para o Brasil em 1940. Por esse motivo, em algumas passagens, estruturei as impressões de ambos de forma a dar conta, dentro do possível, da experiência de deixar o Velho Continente para ir viver no Brasil.

Começo com os comentários de Duschenes sobre o tempo que passou em Praga, quando lá frequentou a Escola Superior Técnica Alemã (Deutsche Technische Hochschule-dth) a partir de 1936. Ele se refere à sociedade local como um lugar de “regras barrocas”, com divisões – entre tchecos e alemães – e subdivisões – entre judeus e não judeus –, tanto tchecos como alemães, e por fim, “[…] o esquema se afinava de acordo com a declaração de imposto de renda. Dava inúmeras castas. E a gente não passava de uma para outra, a rede era fina e conhecida”. Ele completa a descrição em um depoimento concedido em 1999 para o Projeto Vilém Flusser no Brasil:

> Tive o privilégio de reviver uma época que não existia mais em

> outras partes do mundo. Eu voltei para a monarquia de antes da Primeira Guerra Mundial. Isto era muito confortável do lado cultural. Mas era muito difícil do lado social para mim, porque essa sociedade de tantas camadas e tão restrita para mim era uma novidade. […] Eu me senti muito bem intelectualmente, eu me senti muito estranho socialmente. […] Eu já estava acostumado a uma sociedade aberta na Alemanha democrática, de modo que isto muito me incomodava. Quando isto explodiu, pela invasão dos nazistas, eu tinha que fugir para a Suíça, sabendo que estou perdendo todo luxo, todo conforto, tudo o que chamei de barroco, a cidade barroca. Me senti de repente, livre, lavado, pobre, mas de novo um ser humano, sem as restrições. E assim me facilitou uma imigração por diversos lugares até o Brasil, porque não tinha âncora mais.

Em *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*, Flusser descreve um sentimento parecido ao de Duschenes:

> Assim, Praga morreu. Nos últimos dias passávamos por suas ruas impregnadas de mil memórias como por cidade estranha. Ainda não tinha sido derramado muito sangue, e já a cidade era o Orcus. Um carnaval da morte e do inferno. Um reino das sombras. E aí veio uma sensação de todo inesperada. A sensação de libertação vertiginosa. Doravante não se pertencia mais a ninguém e a lugar nenhum, era-se independente. Tudo isto, a cidade e seus habitantes, os bárbaros que a ocupavam, e a própria família, não passava de teatro de fantoches. A gente olhava tudo isto de cima. E tal visão abria horizontes de um céu infinito. Doravante tudo era possível. E para dentro de tal possibilidade sem limite a gente se precipitava, de coração sangrento, mas de espírito aberto.

A saída da Europa não foi simples. No caso de Duschenes, foi por insistência sua que a família deixou Hamburgo em 1938 para ir à Praga. De lá, o pai, Franz, seguiu para a Bélgica a fim de abrir um novo escritório em Antuérpia. Grete vai para a Suíça com o filho

caçula, Heinz Mario. O irmão Lutz já vivia na Inglaterra. Ao sair de Praga, Herbert e o irmão Rolf são obrigados a cumprir um percurso de várias etapas para evitar as perseguições da polícia. Eles vão à embaixada suíça onde obtêm vistos de saída para ir ao encontro da mãe, em Gland. Com a questão dos vistos resolvida, vão buscar as malas que tinham deixado com Lily, a empregada da família. Duschenes tem uma surpresa: "Eu tinha carregado a mala com meu passado, fotografias e cartas principalmente. Em vez disso encontrei agora cuecas, camisetas, meias quentes e malhas, sapatos firmes. Fora com isso, voltam as fotografias. Foi a Lily, que chorando tinha providenciado tudo para nós".

E assim tem início o périplo: os rapazes seguem de trem até Budapeste. Evitam a Áustria, agora território alemão, atravessando a antiga Iugoslávia[6]; em seguida passam por Trieste, Veneza, Domodossola e Milão. Da Itália, são mais três dias de viagem para encontrar a mãe, passando por Nyon. Uma vez na Suíça, no outono Herbert se inscreve na École des Arts et Métiers[7], em Genebra. Ele frequenta a escola por quase um ano, fazendo o que chama de "uma espécie de pós-graduação" em francês. Em vários trechos das memórias, Duschenes menciona Les Rayons, perto do lago Léman, a nova escola do casal Bondy, fundadores do internato Marienau. Por serem judeus, Marienau tinha sofrido uma intervenção do governo nazista que obrigou Gertrud a se refugiar em Gland em 1936. Lá, ela recomeça suas atividades pedagógicas, agora com a escola Les Rayons. Max resistiria no comando de Marienau até 1937, quando o governo nazista não renovou mais a concessão para a gestão da escola. O irmão de Duschenes, Heinz Mario – que mais tarde viria a ser um músico renomado no Canadá – frequentou Les Rayons e Grete lá trabalhou com o casal Bondy.

Em Gland, Duschenes faz seu último álbum de fotografias, *Gland im Winter 1938/9* (*Gland no inverno 1938/9*) talvez o mais belo de

todos em termos formais. Não há neste trabalho inovações no sentido de uma progressão manifesta da atividade fotográfica para uma narrativa cinematográfica. O olhar de Duschenes é plácido, até certo ponto contido, e chega a impressionar o contraste entre o contexto conturbado que o levou a estar naquele lugar, naquele momento, e a sensação de serenidade que ele extrai da paisagem invernal em 25 fotografias em preto e branco (a maioria com 11 cm por 8 cm), impecavelmente enquadradas e diagramadas. Nas fotos, a natureza parece dizer a quem a observa que não importa o que o ser humano faça, ela continuará lá, imperturbável, confiável como só a eternidade pode ser. É possível que fosse justamente este o propósito: não as grandes explorações tão caras a Duschenes, mas um tempo suspenso no qual ele reencontra um sentimento de paz, algo repentinamente valioso por ter se tornado raro e fugidio. Ele descreve o dia seguinte a sua chegada à Gland:

> No dia seguinte, antes de falar com minha mãe, me sentei sozinho na pequena praia embaixo dos maravilhosos chorões, e fiquei fazendo balanço dos últimos acontecimentos. Eu fui banido do paraíso? Eu perdi tudo? Tudo que era bom e agradável? Como eu me sinto agora? Arrasado? Deprimido? Vencido? Pobre infeliz? Estranhamente nada disso. Eu me senti livre, aliviado, como um enorme peso fosse tirado de mim. Eu me senti myself. Clean.

As fotografias de Gland transportam o observador para uma dimensão onírica. A atmosfera invernal, a luz filtrada pelas nuvens compõe um mundo mais sonhado que real e a tranquilidade que elas expressam convidam a uma introspecção que, em seu âmago, espelha a melancolia do mundo.

No capítulo “L’immagine del paesaggio” de *Il Film – Evoluzione ed Essenza di un’Arte Nuova* (1955), Bela Balázs se refere à sensibilidade perante a *Stimmung* da paisagem como uma

prerrogativa dos artistas e justifica esta colocação estabelecendo dois tipos de relação possíveis com a natureza, uma física e outra espiritual. Se as reticências de Balázs quanto à capacidade de um camponês ter uma relação espiritual com a natureza são questionáveis – conceito que não se sustenta, por exemplo, diante do cinema de Ermanno Olmi, cineasta filho de camponeses que faz da relação entre a natureza e o homem rural o grande tema da sua obra – a "fisionomia da paisagem" à qual Balázs alude explica, pelo menos em parte, a relação de um cinegrafista com a paisagem:

> A imagem da paisagem é a fisionomia que é "vista" em um lugar qualquer, fisionomia que pode ser capturada não somente pelo pintor, mas também pelo cinegrafista por meio do enquadramento da câmera. É como se o lugar de repente desvendasse o rosto, mostrando uma expressão que nós podemos reconhecer, mesmo se não somos capazes de traduzi-la em palavras. O lugar assim "estabelecido" não revela apenas o próprio rosto, mas o rosto do observador.

A "alma da natureza" que enxergamos na imagem ou, segundo Balázs, a "fisionomia espiritualizada" é a alma do ser humano, e cabe ao pintor ou ao cinegrafista insuflá-la nas formas de uma determinada paisagem.

O périplo dos irmãos Duschenes encontra mais uma vez um paralelo nos irmãos Jonas e Adolfas Mekas. Desta vez, a ponte é feita entre as fotos de Gland e o filme *Lost Lost Lost* (1976), de Mekas. Duschenes deixa a Europa aos 25 anos, Mekas aos 26. Sobre as imagens dos dois irmãos lituanos recém-chegados ao Brooklyn, Mekas invoca Ulisses (ou Odisseu) em voz *over* para traduzir poeticamente os sentimentos de um rapaz que foi arrancado da sua vida e da sua família por culpa de uma guerra:

> *O sing, Ulysses*

Sing your travels.

Tell where you have been

Tell what you have seen.

And tell a story of a man who never wanted to leave his home

Who was happy and lived among the people he knew

And spoke their language

Sing how then he was thrown out into the world. [8]

Mais adiante, ele retoma: “É minha natureza, agora, registrar tudo aquilo por que estou passando”. E sobre o plano de um lago gelado em Nova Iorque (Fig. 82), enquadrado de maneira assombrosamente parecida ao lago suíço de Duschenes, conclui: “É minha natureza, agora, registrar, para tentar guardar tudo aquilo porque estou passando, para guardar ao menos pedacinhos disso. Perdi demais. Então, agora, tenho esses pedacinhos daquilo que passei”.

Quando os vistos de Herbert e Rolf expiram, eles decidem ir para a Inglaterra. Assim, cerca de um mês antes da invasão da Polônia, eles tomam o trem até Paris, e depois seguem para Bruxelas para encontrar o pai. De lá, seguem para Londres onde está o Lutz. Herbert vai viver na Cornualha. Em 1940, Rolf e Lutz são presos e levados para a ilha de Man, entre a Inglaterra e o norte da Irlanda. Desde 1938, a Inglaterra tinha recebido muitos refugiados. Com a entrada do país na guerra e o recrudescimento das hostilidades, o medo crescente entre a população inglesa fez com que eles passassem a ser considerados com desconfiança.

A fim de apaziguar os ânimos e unificar a população em torno de um objetivo comum, a guerra, Winston Churchill ordena a detenção desses refugiados, fossem eles judeus ou simpatizantes do regime nazista[9]. Eles são enviados à ilha de Man para em seguida

serem deportados para campos de concentração ingleses no Canadá e na Austrália. Rolf e Lutz estavam nas primeiras levas de prisioneiros que começaram a chegar à ilha a partir de maio de 1940. Seguiriam para o Canadá onde o resto da família se juntaria a eles. Franz, Grete e o irmão mais novo, Heinz Mario, lá se instalariam definitivamente. Heinz Mario se tornaria um flautista, professor de música e maestro aclamado e premiado. Rolf se tornaria um arquiteto renomado, membro da Royal Architectural Institute of Canada. Ambos receberiam a comenda de Oficial da Ordem do Canadá, em reconhecimento do governo canadense por suas carreiras. O irmão Lutz ficaria na Inglaterra e, anos mais tarde, desapareceria misteriosamente nos Alpes suíços, sem deixar vestígios.

Herbert tampouco emigraria para o Canadá. Apaixonado por Elisabeth, uma alemã que conhecera em Gland que tinha parentes no Brasil, ele compra uma passagem só de ida em um navio inglês, rumo ao Rio de Janeiro. O plano era reencontrar sua amada lá e começar uma nova vida com ela. Franz Duschenes briga com o filho por ele escolher o Brasil, “Um país selvagem, coberto de mata impenetrável, com animais perigosos, cobras venenosas por toda parte, além de uma língua pouco conhecida”.

Herbert não se demove e assim tem início a viagem que mudaria sua vida. São 20 dias no mar, evitando submarinos alemães: “Não era uma viagem de turismo, mas um transporte com risco de guerra”. Não foi fácil conseguir embarcar. Fora a expressa proibição de retornar à Inglaterra, ele teve de apresentar um visto de saída da Inglaterra, um visto de entrada no Brasil e um passaporte alemão com suástica e carimbos nazistas. O pai de Elisabeth pagara para que não constasse no documento a letra “J” de *Jude* (judeu), pois o visto de entrada no Brasil lhe seria negado. Ele também foi obrigado a entregar sua bagagem 48 horas antes do embarque e se

apresentar 24 horas antes para uma revista, o que ocasionou um contratempo envolvendo suas fotografias:

> Quando eu apareci lá, na hora determinada, o policial, com expressão severa e gestos de militar, colocou a minha mala em minha frente, abrindo ritualmente o objeto suspeito. Tirou peça por peça com expressão de máxima desconfiança, chegando a pegar na mão um grande envelope pardo: "O que tem aí dentro?" Eu expliquei: "Uma coleção das minhas fotografias mais queridas, que eu tirei durante a minha vida e que são de valor para mim". "Elas são excelentes. Eu chamei todos os meus colegas e nós tivemos um grande prazer em admirar tanta beleza", respondeu o policial. Aí eu entendi que eles já tinham revistado a minha mala antes e que tudo agora não passava de uma farsa policial. Respondi simplesmente "Thank you" e ganhei um sorriso do severo policial, que logo se desculpou por ter de confiscar o mapa da Noruega que acompanhava as fotos de lá. Eu só disse: "Faça bom proveito disso" e ele soltou outra risada e fechou com um lacre a mala.

Mais adiante, já a bordo do navio que atravessaria o Atlântico passando por Calais, Duschenes relata:

> Aviões metralhavam os fugitivos que corriam por sua vida, matando na praia milhares. Os sobreviventes esperavam a salvação pelos numerosos barquinhos que poderiam levá-los à segurança da ilha britânica […] Esses dias ficaram conhecidos mais tarde como a heroica travessia do canal, que salvou o que sobrou da força expedicionária inglesa em Dunquerque. Heroica, sim, mas um tremendo desastre, uma vergonha de amadorismo, tipicamente inglês, como se fosse um evento de esporte. A Inglaterra estava completamente despreparada para uma guerra total, consequência fatal do acordo de Munique (que assim entrou para a história, tornando-se inesquecível).

Era a batalha de Dunquerque que ele testemunhava ao deixar a Inglaterra. Graças à calmaria das águas, o navio consegue passar incólume pela operação de evacuação de soldados pela marinha inglesa, enquanto a Royal Air Force cobria a operação pelos ares. Depois de três dias de viagem o navio faz uma parada em Lisboa e ele aproveita para enviar a primeira carta para a mãe. O navio passa pelas águas de Cabo Verde e, finalmente, em julho de 1940, ele avista a baia da Guanabara. Com a chegada ao Brasil, encerram-se as viagens de juventude e as viagens de sobrevivência.

Haveria, porém, mais um susto. No Rio de Janeiro, última parada antes do destino final no porto de Santos, ele desembarca e vai almoçar no centro da cidade, na Confeitaria Colombo. Qual não foi sua surpresa ao se deparar com bandeiras nazistas nas janelas. Em 14 de junho, a França fora ocupada pelo exército alemão e, no Brasil de Getúlio Vargas, não eram poucos os simpatizantes do *Führer*, a começar pelo próprio presidente.

> Passando na volta para o cais, atravessamos centenas de alemães bêbados nas mesas na calçada da Cinelândia. Era o fim. O meu fim. Escapei deles na Europa, e para onde fugir agora? Amazonas? Agora não posso mais voltar. Porque, por que deixei a Inglaterra? Lá eu estava entre amigos, seguro de corpo e de moral, com gente que pensava como eu. O dia mais negro. Uma profunda depressão começava a tomar conta de mim, e não era para menos. Fazer o quê, agora?

Esse primeiro momento é significativo, e lembrar que Duschenes aportou no Brasil apenas cinco anos depois de Claude Lévi-Strauss nos ajuda a dimensioná-lo, embora os motivos da vinda do etnólogo francês fossem de natureza diferente. Em *Tristes trópicos* ele lança mão das primeiras impressões de Cristóvão Colombo para compor as suas. Algumas das observações de Lévi-Strauss remetem ao Brasil

que Duschenes teria visto por ocasião da sua chegada, quando diz, por exemplo, que na natureza brasileira não havia a compartimentação europeia em torno de vilarejos e cidades, por sua vez organizados em função de vales, pradarias e florestas, e onde as pessoas tendiam a se fechar sobre elas mesmas. Segundo ele, no Brasil, "[…] tudo isso vive de uma existência única e global. O que me cerca por todas as partes e me esmaga não é a diversidade inesgotável das coisas e dos seres, mas uma só e formidável entidade: o Novo Mundo".

Esse impacto, acachapante tanto para Lévi-Strauss como para Duschenes e, como veremos, para Flusser, não pode ser desprezado, pois essa primeira mirada que descobre aquilo que Lévi-Strauss chama de "formidável entidade", o Novo Mundo – e, no caso de Duschenes, em uma chave mais pessoal, um mundo novo –, é determinante para a análise de um conjunto de filmes cuja produção se deu *após* essa visão e acabaram por cumprir a função de construir uma "nova memória" do seu realizador.

A descoberta de um país completamente diferente do seu tem desde o início alguns sobressaltos. Depois do susto das suásticas drapejando nas janelas do Rio de Janeiro, ao chegar ao porto de Santos, Duschenes se depara com o navio de guerra alemão Windhuk ancorado lá. Ele então se dá conta que o Brasil não estava tão distante da guerra como ele tinha imaginado. Perseguido desde a Europa pelo navio inglês Queen of Bermuda, a tripulação do temido Windhuk acabou desistindo de ir até Montevidéu, desertando e se entregando à marinha brasileira em Santos. Ficou detida até 1945 nas cidades de Guaratinguetá e Pindamonhangaba. Alguns desses alemães permaneceram no Brasil. Abriram negócios ou foram trabalhar em hotéis, como o Toriba, em Campos do Jordão, onde anos mais tarde Duschenes e sua família brasileira passariam temporadas de férias que ele, naturalmente, filmou.

[5] No dia 15 de setembro de 1935, o regime nazista anunciou duas novas leis: a Lei de Cidadania do Reich e a Lei para a Proteção do Sangue Alemão e da Honra Alemã. Estas leis ficaram informalmente conhecidas como as Leis de Nuremberg, ou Leis Raciais de Nuremberg, uma vez que haviam sido anunciadas em primeira-mão durante um comício do Partido Nazista na cidade alemã de Nuremberg. Cf. Enciclopédia ushmm.

[6] O território que outrora compunha a Iugoslávia está atualmente dividido em vários países independentes: Bósnia e Herzegovina, Croácia, Eslovênia, Macedônia do Norte, Montenegro, Sérvia e Kosovo.

[7] Escola de Artes e Ofícios, em atividade entre 1933 e 1951.

[8] “Ó cante, Ulisses / Cante suas viagens / Conte por onde andou / Conte o que viu. / E conte a história de um homem que nunca quis deixar seu lar / Que era feliz e vivia entre as pessoas que conhecia / E falava a língua delas / Cante como ele então foi atirado no mundo”.

[9] Para complicar a vida de Churchill, o Duque de Windsor, cuja abdicação do trono britânico para casar com Wallis Simpson em 1937 tinha dividido o país, simpatizava com os ideais nazistas. Churchill procurou então neutralizar a questão oferecendo ao Duque o cargo de Comandante em Chefe das Bahamas.

Figura 83-84 Abertura do filme *São Paulo*

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 85** Cartaz da Katherine Dunham Company

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 86** Katherine Dunham ao centro do palco do Theatro Municipal

PMSP/SMC/CCSP/AMM

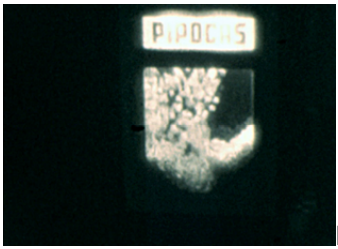


Figura 87-88 Vida norturna em São Paulo
PMSP/SMC/CCSP/AMM

capítulo 4

Do outro lado do Atlântico

Em suas memórias, Duschenes descreve o que sentiu 24 horas depois de colocar os pés em território brasileiro, sozinho, longe de tudo que conhecera até então: “Eu tinha que ‘perder’ os meus outros eus”. Essa constatação é a base para a sua reinvenção no Brasil, onde o jovem arquiteto se desdobraria em pai de família, repórter da arte, educador e cineasta amador. O sentimento de transiência desse momento de chegada tinha um componente libertador disparado pelo exílio. Porém, ele não vinha sem uma contrapartida. Por mais que Duschenes e Flusser aludam à saída de Praga como a libertação de um modelo de mundo que julgavam falido, isto não é o suficiente para garantir uma transição livre de desconforto e sofrimento. Flusser não poupa metáforas bastante cruas ao descrever o choque físico e cultural de recém-emigrados do norte e do leste europeu diante da natureza brasileira:

> O contato com a natureza foi um choque dialético, no sentido de encontro entre determinada situação objetiva com determinada subjetividade. […] A luz solar é muito forte, e mata todas as cores, salvo as mais berrantes. A vida animal é surpreendentemente rara, com exceção de insetos e répteis. Quase não há flores, mas há árvores floridas. O impacto que o planalto causa pode assim ser resumido:

> senilidade pacífica, meiga e deprimente. A natureza se apresenta como anciã que conserva ainda toda sua feminilidade sem exercer nenhuma atração sexual, nem provocar desejo. Aos que procuram dominá-la, tal anciã gigantesca se revela relativamente estéril, cabeçuda, e cheia de manhas.

E mais adiante acrescenta:

> Quando a gente dizia “natureza”, imaginava bosques de verde claro, prados floridos, rochas cobertas de neve, e baías do mar que penetravam as entranhas do continente em toda parte. Sabia, é claro, que não era tal natureza que esperava pela gente na vastidão brasileira. Mas tinha ilusões paradisíacas que o termo “trópicos” provoca em europeus. A desilusão foi terrível.

Em princípio, Duschenes não era dono de um espírito tão soturno quanto Flusser que, segundo ele conta em seu depoimento para o Projeto Vilém Flusser, no tempo de estudante de filosofia em Praga andava com um papel no bolso onde, de um lado enumerava razões para viver, do outro, para se matar:

> Eu não sei como era com Flusser […] Ele tinha uma constituição muito mais difícil, complexa, problemática do que eu. Também eu sou só meio judeu. Eu fui salvo dessa complexidade por minha mãe, que é de uma família hamburguesa, protestante, muito realista. De modo que essas fantasias não figuravam na minha educação.

A natureza brasileira talvez impactasse os dois rapazes de forma diferente. No entanto, quando Flusser comenta o aspecto social e cultural da vida no país de adoção, as circunstâncias que descreve são as mesmas de Duschenes: sem recursos financeiros ou relações importantes, ambos precisavam se inserir em uma sociedade desconhecida, tinham de aprender uma nova língua e também os

costumes. Em um contexto social que privilegiava a situação financeira de um indivíduo, Flusser alude à cultura como forma de conseguir a mesma posição social que tinha em Praga:

> A gente tinha nascido dentro de uma elite tradicional, contra a qual a gente se rebelava, mas assumia. Nos anos 40 houve não apenas uma degradação social, mas também reformulação da graduação da sociedade. Da seguinte maneira: em Praga a gente via na sociedade uma hierarquia ordenada por níveis de cultura, e a gente ocupava um degrau alto em tal hierarquia. Em São Paulo a gente se via forçada a admitir hierarquia econômica na sociedade, e ocupava degrau relativamente baixo em tal hierarquia. […] o engajamento na cultura resultava não apenas em reorientação da sociedade por critérios culturais reminiscentes de Praga, mas na reinserção da gente em níveis correspondentes ao ocupado em Praga. A gente passava, graças ao engajamento, a reassumir aproximadamente o mesmo papel social que o nascimento nos tinha reservado.

De fato, a bagagem cultural de Flusser e Duschenes e de tantos outros refugiados entre os anos 1930 e o pós-guerra, igualmente preparados acadêmica e profissionalmente, judeus ou não, facilitou a esses imigrantes a aceitação entre a alta burguesia paulistana que, até então, costumava associar imigrantes europeus e orientais do final do século xix em diante a populações de origem camponesa, pobres, sem escolaridade e em muitos casos, do seu ponto de vista, mera substituição da mão de obra rural escrava.

Só nesse período, podemos mencionar entre os nomes que se estabeleceram na área artística e cultural brasileira os húngaros Thomaz Farkas, o diretor de fotografia George Fanto, o pintor, desenhista, ilustrador e cenógrafo Laszlo Meitner, o cineasta croata J. B. Tanko, o pintor moldavo Samson Flexor, os poloneses Frans Kracjberg, pintor e escultor, e Zbigniew Ziembinski, ator, encenador e um dos criadores do teatro moderno brasileiro, o compositor

alemão Hans-Joachim Koellreutter, além da onda de italianos que incluía Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, Adolfo Celi, Gianni Ratto e Ruggero Jacobbi.

Ao chegar em Santos, Duschenes tem mais um desgosto, desta vez por conta da namorada Elisabeth. É seu irmão Kurt, e não ela, que recepciona Duschenes. Com as primeiras vitórias do exército nazista, o pai da moça – o mesmo que pagara para adulterar seu passaporte, erradicando qualquer vestígio de judaísmo – agora vetava o namoro da filha com um não "ariano". No lugar da mão da moça, Duschenes recebe uma passagem de trem para o Rio de Janeiro naquela mesma noite e a forte recomendação de lá permanecer.

Com 20 dólares no bolso, ele volta para o Rio onde encontra um quarto no bairro de Laranjeiras. Pouco tempo depois, consegue seu primeiro emprego no Brasil, em uma empresa de engenharia elétrica, algo que não era sua especialidade. Durante os três primeiros meses, ele mergulha no aprendizado da nova cultura e descobre a vida noturna dos bares de Copacabana. A sombra da depressão que se abatera sobre ele no primeiro dia aos poucos cede lugar ao encantamento pelo país. Um dia, ao ir até o Mangue para conseguir seu primeiro documento de identidade, ele se dá conta de estar vivendo a promessa acenada na infância por seu cartão postal:

> Quando voltei de lá, tomando o bonde para o centro, de repente eu percebi para meu mais emocionante espanto: eu estava sentado num bonde aberto, passando por baixo de uma majestosa fila de enormes palmeiras ao lado de um canal de água… A minha visão de criança, realizada de verdade. Uma enorme alegria tomou conta de mim, uma euforia indescritível, que fábula, eu só podia ser grato da minha fortuna.

Ele passa alguns finais de semana em São Paulo onde encontra

Elisabeth clandestinamente. Mas, o namoro não vinga e um emprego melhor acaba sendo o motivo para ele se instalar definitivamente na cidade. É na pensão de *Frau* Schneider na Rua Sergipe, no bairro de Higienópolis que, em setembro de 1940, ele cruza com uma bela morena de poucas palavras que estava lá visitando uma amiga. A jovem era uma bailarina húngara e se chamava Maria Ranschburg. Pouco mais de um ano depois, em 6 de janeiro de 1942, Herbert e Maria se casavam.

Ao contar a primeira viagem que faz à Europa com Maria depois da guerra, Duschenes se refere à paisagem como um remédio. Eles vão à Itália e de lá seguem para a Alemanha onde haveria o delicado reencontro com a família de Grete. Afinal, alguns parentes do lado Winsemann tinham simpatizado com os ideais do Terceiro Reich. Ele escreve: "Guerra, mortes, perseguições, raça – feridas ainda não de todo saradas. Mas tudo terminou bem, quem sabe a visita da querida paisagem seria um remédio?".

Paisagens estão presentes na maior parte dos filmes de Duschenes corroborando seu desejo de viajar, rever lugares e se aventurar por outros, desconhecidos. Mas a paisagem nunca foi um pano de fundo. Foi tão protagonista quanto os personagens humanos, as obras de arte e, dependendo dos filmes, até mais. Contudo, a noção de paisagem como remédio denota uma necessidade maior que o gosto pela aventura ou pela beleza. Ao atribuir-lhe a função de remédio, ela se torna um antídoto contra os piores atos da humanidade e se reveste dos significados que vislumbramos nas fotografias de Gland. Quando o ser humano não é capaz de enfrentar tiranos – como tinha sido o caso na Europa nazifascista – ele se volta para algo maior que ele e, sobretudo, maior que os tiranos.

Encontrei na biblioteca de Duschenes o livro *Landscape into Art*, de Kenneth Clark. O autor elabora uma análise das diferentes

abordagens da paisagem ao longo da história da arte. Cada capítulo trata da paisagem por um viés: idealizada, fabulada, realista, naturalista, etc. Por meio de obras de artistas como Turner, Van Gogh ou Cézanne, Clark comenta os aspectos simbólicos das representações da natureza e conclui: "Fatos se tornam arte por meio do amor que os unifica e os alça a um plano mais alto de realidade; e, na paisagem, esse amor que tudo abraça é expresso através da luz".

Se tivesse conhecido Duschenes, Clark talvez acrescentasse mais um tipo de paisagem à sua lista: a paisagem como remédio. O lastro romântico das últimas imagens que Duschenes fez antes de emigrar acabará por se diluir na atmosfera e na luz tropical. No Brasil, ele passará a criar imagens que deixam definitivamente para trás o vórtice de sentimentos insolúveis. Pelo contrário, elas transcendem o pesar e os impasses espirituais ao procurar extrair do mundo a expiação do ser humano. Não seria esta uma das interpretações possíveis do "amor que tudo abraça" a que Clark se refere?

Embora o registro de paisagens campestres e praianas brasileiras tenha sido fecundo nos primeiros anos, escolhi uma paisagem urbana, *São Paulo* (1950), um curta-metragem de 13 minutos para fazer a transição da paisagem europeia para a tropical. O objetivo é compreender o que Duschenes encontrou do outro lado do Atlântico. Afinal, ele não foi viver no campo ou na praia, mas em uma metrópole com mais de dois milhões de habitantes que se desenvolvia rapidamente.

O filme começa com uma das marcas registradas das obras desse período, uma cartela com os dizeres "Herbert e Maria apresentam", na verdade uma folha de papel escrita à máquina de escrever e depois filmada (Fig. 83). Essa apresentação atesta que ele considerava os filmes um trabalho criativo conjunto dele e de Maria, mesmo quando ela não aparecia muito nos filmes. No caso

de *São Paulo*, a colaboração criativa de Maria não está em evidência, o que não quer dizer que não exista. A parceria do casal era um modo de vida colaborativo que permeava os respectivos processos criativos em fluxo contínuo, independentemente de um ou outro trabalho específico.

Da cartela de apresentação corta para um plano onde Duschenes escreve o título "São Paulo" com um pincel sobre um cartão postal ou fotografia da cidade. Corta para uma montagem elaborada de planos gerais que apresentam a cidade: um plano geral diurno do vale do Anhangabaú e da Avenida 23 de maio, vistos de um ponto mais alto, seguido de um plano mais fechado de prédios, entre eles o Edifício Altino Arantes[10], que começa nas nuvens, desce e continua em uma panorâmica para a direita. Há mais duas panorâmicas para a direita e três para a esquerda que têm a finalidade de apresentar a cidade ao espectador, e nas quais a câmera simula o movimento do olhar de alguém que cai do céu e olha em volta. Dois planos de nuvens fazem a transição para as imagens feitas a partir do chão. Estamos agora diante do Edifício Matarazzo, inaugurado em 1939 para ser a sede das Indústrias Reunidas Matarazzo[11].

Duschenes filma a partir da Praça Ramos de Azevedo, pois o Viaduto do Chá é visível no primeiro plano, com o edifício em segundo. Ele muda o foco de interesse ao fazer um movimento de câmera rebuscado: uma panorâmica para a direita que mostra o viaduto por inteiro, voltando depois ao edifício. Corta para a imagem do prédio refletida sobre a água do chafariz da praça, seguida de um tilt que sobe de volta em direção ao Edifício Matarazzo, concluindo o percurso visual. Há um novo corte, desta vez para o Edifício Alexandre Mackenzie, que ficou conhecido como a sede da Light[12]. Um tilt desce de novo até a água do chafariz que agora espelha esse edifício. Corta para um tilt que sobe em

direção aos arranha-céus, e reencontramos o Edifício Altino Arantes, agora visto em *contre-plongée*[13].

Neste ponto, tem início uma sequência onde a cidade é apresentada ao espectador em planos intercalados dos prédios, pontes, viadutos, chafarizes, etc., e planos das pessoas que vivem e trabalham nesses lugares. A estrutura narrativa formada pelo trinômio arquitetura, ser humano e natureza é recorrente na obra de Duschenes, e *São Paulo* pode ser considerado o filme que inaugura o diálogo visual entre os três elementos. Há mais uma dúzia de planos de arranha-céus de arquitetura moderna, intercalados com planos das imediações da Praça Dom José Gaspar e da Avenida São Luís. Quase na metade do filme, a revelação de um prédio em construção: o Edifício Jaraguá, futura sede do jornal O Estado de São Paulo, um projeto encomendado pela família Mesquita ao escritório de Jacques Pilon para quem Duschenes trabalhava desde 1940. O olhar que ele pousa sobre a cidade é, portanto, o de um cidadão, de um cineasta, mas também de um arquiteto que participa diretamente das transformações em curso na cidade onde ele agora vive.

Depois da apresentação da cidade de um ponto de vista arquitetônico, o filme entra na parte sociocultural da vida em São Paulo. Corta para imagens internas do apartamento onde Duschenes morava desde 1946 com Maria, na Rua Sílvia, no centro, não longe da Praça 14 Bis. Há vários planos dos amigos sentados no sofá da sala. Ele e Maria convidavam semanalmente os amigos para escutar música e em seguida conversar sobre o que tinham escutado. Essas reuniões, ou saraus musicais, podem ser considerados a primeira manifestação daquilo que mais tarde se consolidaria nas aulas de história da arte que Duschenes daria em casa, escolas e inúmeras instituições.

Corta para mais um plano dos amigos, e vemos Jorge Kornbluh

sentado sobre o braço do sofá, fumando. O plano demorado e o enquadramento mais fechado salientam a importância que ele tem em comparação aos outros personagens. Os planos seguintes são recortes que mostram os itens do mobiliário e da decoração de design sofisticado: quadros na parede, o móvel de linhas modernas que abriga a coleção de discos, o toca-discos e os autofalantes embutidos, a mesinha de centro que também funciona como floreira, com pequenos vasos apoiados em um dispositivo lateral, as flores espalhadas pelo ambiente e o grande vaso com um arranjo no estilo ikebana sobre uma mesinha Isamu Noguchi.

Há bebidas e acepipes sobre a mesa de centro, todos conversam e fumam e, apesar da atmosfera jovial, estão elegantemente vestidos, os rapazes de terno e gravata. Há um tilt que começa na altura de um dos rapazes e sobe seguindo a haste alta e sinuosa de uma luminária de chão que está atrás dele. Sobre a parede estão afixados desenhos não enquadrados, talvez de autoria de Duschenes. Corta para um plano fechado de um cardápio que faz a transição da situação informal com os amigos para um jantar formal.

Filmado de cima para baixo (como quem lê) o cardápio escrito em francês entrelaçado com inglês anuncia: “Menu e Cocktail” seguido da lista de bebidas e tira-gostos: “Martini sec, Martini dry e olives”. Mais abaixo, as opções do “Diner” (sic), que incluem “consommé, filé de pescada bonne femme, peru à brasileira, bolo marmorizado e Moka” (sic). Um plano do peru sendo fatiado sob a supervisão de dois cozinheiros introduz o espectador nesse novo ambiente. Embora não seja possível saber onde acontece o banquete ou seu propósito, vemos Maria e seus pais entre os convidados que, visivelmente, pertencem a uma elite social, financeira ou política, ou todas essas coisas.

Duschenes engata essa sequência com um plano geral externo do

Theatro Municipal, ainda antes da reforma que seria feita para as celebrações do IVº Centenário da cidade, em 1954. Corta para o plano fechado de um cartaz que anuncia o espetáculo *Folclore das Américas*, anunciado como "Grandioso espetáculo de arte negra americana com Katherine Dunham e sua companhia de bailarinas, cantores e músicos" (Fig. 85). Há uma história por trás desse cartaz: Dunham iniciou sua tournée brasileira no Rio de Janeiro em junho de 1950, acompanhada pela Katherine Dunham Company, seguindo depois para São Paulo onde faria uma temporada de duas semanas no Theatro Municipal. Além de bailarina e coreógrafa, Dunham era formada em Antropologia Social pela Universidade de Chicago e uma importante pesquisadora de danças tradicionais populares. Chegando a São Paulo, pelo fato de serem artistas negros, Dunham e seu grupo foram impedidos de se hospedar no hotel onde tinham feito reservas. Apesar disso, a bailarina permaneceu na cidade e levou adiante a temporada.

O caso repercutiu negativamente no exterior e em menor escala no Brasil, porém o suficiente para levar o então deputado federal Afonso Arinos a criar o projeto da lei que seria aprovada em 1951, a lei nº 1390/51, conhecida como Lei Afonso Arinos, a primeira legislação brasileira a tratar a discriminação racial como contravenção penal, e definir como crime a recusa de serviços, matrícula, atendimento em estabelecimentos comerciais, de ensino, hotéis e restaurantes e outros locais públicos por motivo de raça ou cor. O que segue o plano do cartaz é extraordinário: vemos o único registro fílmico da companhia de Katherine Dunham no Theatro Municipal de São Paulo, um espetáculo que teve um impacto sobre a história social do país ao chamar a atenção para a discussão sobre o racismo no Brasil. São 13 planos com trechos de várias danças latino-americanas, com Dunham ao centro do palco (Fig. 86), até o plano final, no qual os artistas agradecem e a cortina cai.

Este é provavelmente o primeiro registro que Duschenes fez de um espetáculo. Ele nunca deixou de fazer esse tipo de filmagem, apesar das proibições de filmar e das dificuldades práticas, como a luz insuficiente e o barulho do motor da câmera que perturbava os demais espectadores. Indemovível, Duschenes filmaria o Teatro Negro de Praga, a Ópera de Pequim durante sua viagem à China na década de 1980, o Alvin Ailey American Dance Theater em Nova Iorque e muitas outras apresentações. Em depoimento para Roizenblit e Mommensohn em 2002, Duschenes contou que chegou a ser expulso de vários lugares por estar filmando sem autorização, como o Museu do Vaticano e um teatro em Nova Iorque.

Confirmando essa prática, ainda no filme *São Paulo*, ele corta para uma montagem de imagens do programa da peça *A importância de ser prudente*, de Oscar Wilde, levada no Teatro Brasileiro de Comédia, o tbc, em 1950. Na sequência seguinte, vemos Sérgio Cardoso no papel de Algernon, Elizabeth Henreid, Waldemar Wey, Marina Freire e alguns furtivos fotogramas de Nydia Licia agradecendo os aplausos de mãos dadas com Cardoso (eles então eram casados) e desaparecendo atrás das cortinas. Corta de volta para o programa onde estão enumeradas várias montagens do tbc que dão conta da variedade e da qualidade das produções do teatro paulistano, entre elas, *A voz humana*, de Jean Cocteau, *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida e À margem da vida, de Tennessee Williams.

Alguns planos do programa fazem a transição para uma nova sequência, agora do recém-inaugurado Teatro Cultura Artística[14]. Primeiro, vemos o nome do teatro sobre o prédio projetado por Rino Levi. Há um plano geral da fachada seguido de outro mais fechado com os cartazes dos espetáculos. Corta para quatro planos do mural *Alegoria às artes* de Di Cavalcanti, montados no estilo que Duschenes adotaria para apresentar obras de arte em seus filmes,

mostrando primeiro um plano geral da obra, para em seguida fazer recortes variados, alternando planos fixos com panorâmicas suaves.

Corta para mais um programa que nos diz que em julho de 1950, o violinista Yehudi Menuhin se apresentou no teatro e tocou obras de Beethoven, Prokofiev, Bach, Brahms e Paganini. Seguem planos curtos de outros programas: uma apresentação de Fritz Jank, pianista alemão radicado no Brasil tocando fugas de Bach; *A paixão segundo São João*, de Bach, regida por Martin Braunwieser, austríaco, também radicado no Brasil e um importante personagem da cena musical da época[15].

A montagem segue evidenciando a importância dos imigrantes entre os expoentes da vida cultural da cidade e sua contribuição para a cultura brasileira. O alcance internacional da programação do teatro é manifesto no panteão de artistas que lá se apresentavam, residentes no Brasil ou de passagem: vemos mais programas de recitais, por exemplo, do violinista judeu polonês naturalizado norte-americano Szymon Goldberg e do pianista francês Daniel Ericourt. É preciso lembrar que Duschenes não podia filmar os recitais por causa do ruído do motor da câmera. Por essa razão, ele recorre à montagem dos programas e, ao fazer recortes que contam quem eram os intérpretes e os compositores, ele indica o repertório tocado para que o espectador possa imaginar a apresentação. Não me surpreenderia se Duschenes mostrou esse filme em casa, para amigos, acompanhado por discos desses mesmos intérpretes e compositores.

Depois do teatro, ele passa para as artes plásticas, mais precisamente para o Museu de Arte de São Paulo-masp. Uma sequência de 18 planos internos mostra o masp da Rua Sete de abril, no centro da cidade, quando este funcionava no segundo andar do Edifício Guilherme Guinle[16], mais um projeto do escritório de Jacques Pilon, encomendado por Assis Chateaubriand

com a finalidade de ser a sede dos Diários Associados. A concepção do museu era de Lina Bo Bardi, que removeu paredes e elementos decorativos do projeto original, modernizando o espaço e tornando-o apto a acolher em seus mil metros quadrados uma pinacoteca, uma sala de exposição didática sobre a história da arte, duas salas para exposições temporárias e um auditório com cem lugares. A proposta da arquiteta refletia o conceito que fundamentava o novo museu, o de ser um espaço dinâmico, voltado para a democratização da arte.

Duschenes filma o espaço expositivo: mostra as obras (entre elas o *Retrato de Suzanne Bloch*, de Picasso) e os frequentadores do museu. As imagens deixam claro que a relação entre a obra de arte e o frequentador do museu é fundamental. Duschenes mostra isso fazendo planos de vários tipos de pessoas circulando, entre elas, um frade, e foca em alguns desses personagens, dando especial atenção ao modo como se relacionam com as obras: aproximam-se, curvam-se, afastam-se, voltam a se aproximar. A linguagem corporal dos visitantes tem tanto interesse quanto a obra. A relação obra-público seria explorada em todos os filmes sobre exposições e museus que ele faria ao longo da vida.

Da arte vamos para o lazer: primeiro, o Jockey Club de São Paulo, inaugurado seis anos antes do masp. Duschenes não entra no hipódromo. Desta vez ele filma de longe e há dez planos gerais (cinco das edificações do clube e cinco de um páreo em curso), feitos de um lugar alto, provavelmente algum ponto do Morumbi. Na época, o bairro estava sendo loteado pelo engenheiro Oscar Americano, dando início ao processo de urbanização da região, que foi aos poucos deixando de ser um conjunto de chácaras e fazendas para se tornar um reduto da elite paulistana. Coincidentemente, em 1950, Lina Bo Bardi estava iniciando a construção da casa de vidro no Morumbi onde viveria com Pietro Maria Bardi.

O filme fecha com uma segunda sequência de lazer, agora de planos noturnos. Muitas vezes Duschenes terminou seus filmes com crepúsculos ou imagens noturnas a fim de construir o arco temporal do desenrolar de um dia. Nesta última sequência de dez planos, vemos uma montagem parecida com aquela dos programas de teatro. Isto é, assim como ele não pôde levar a câmera para dentro do auditório do Teatro Cultura Artística, ele não entra nos lugares noturnos que mostra. Em vez disso, ele monta planos que deixam ao espectador a incumbência de imaginar o que acontece dentro desses lugares. Há planos das fachadas de bares e restaurantes com seus nomes escritos em neon, entre eles o Bar Juca Pato, no largo do Paissandu, o Restaurante Palhaço, a Confeitaria Candy e as churrascarias Argentina e Paulista. Há uma única imagem do interior de um boteco, mas filmado a partir da rua, e o cartaz de um *western* que estava passando em algum cinema do centro da cidade, *Golpe de misericórdia* (*Colorado Territory*, 1949), de Raoul Walsh. O penúltimo plano de pipocas estourando no interior iluminado de um carrinho de pipoqueiro é o único plano-detalhe da sequência e funciona como uma nota lírica sobre a atmosfera da vida noturna (Fig. 88).

O filme *São Paulo* impressiona pela riqueza de dados sobre a cidade no ano de 1950. Ele é o testemunho de um momento em que o Brasil despertava para uma década de especial efervescência demográfica, cultural e econômica. Nesse decênio, com a industrialização do país, um quarto da população rural migrou para centros urbanos. O Brasil enriqueceu e o analfabetismo caiu, no mesmo compasso que se instaurou um processo de modernização da sociedade brasileira em várias instâncias. Esse impulso culminaria com Juscelino Kubitschek na presidência do país entre 1956 e 1961, e traria mudanças importantes, tanto pela ambição dos projetos como por seu valor simbólico, como é o caso emblemático da

construção de Brasília. Em 13 minutos, o filme consegue apresentar um rico e variado panorama dessas transformações. A “desilusão terrível” à qual Flusser aludiu não encontra ressonância nas imagens de Duschenes, que parece ter sido contaminado pela agitação da cidade que traz em seu bojo a promessa de um país desenvolvido e, consequentemente, de um futuro melhor.

Dez anos depois da sua chegada ao Brasil, ele trabalha em um dos mais prestigiosos escritórios de arquitetura de São Paulo e participa de alguns dos projetos mais arrojados da cidade, como o arranha-céu que abrigará a sede do seu mais importante jornal e o da sede das empresas do poderoso jornalista e mecenas Assis Chateaubriand. Ele convive com a elite da sociedade e sua vida social floresce. Ademais, ele tem acesso ao melhor da cultura, assim como acontecia na Europa. Ele agora tem até um leque ampliado de opções, pois somou ao seu repertório cultural europeu o brasileiro, com sua constelação de excelentes atores, grupos teatrais, músicos e artistas plásticos.

As imagens de objetos de designers renomados e programas de espetáculos não estão no filme por vaidade ou exibicionismo: representam a qualidade de vida que estava ao seu alcance. Pois, se ao mostrar os programas de concertos, ele narra a vida cultural de São Paulo, ele também fala da sua própria vida ao citar os recitais e as peças a que assistia, os jantares e restaurantes que frequentava. Acontece, portanto, uma sobreposição de narrativas: o filme é sobre São Paulo ou sobre Herbert Duschenes? Na verdade, é sobre ambos, pois esses dois fios narrativos são indissociáveis.

Mas, a quem exatamente ele se dirige quando faz o retrato da sua cidade? Certamente não estamos diante de *A Bronx Morning* (1931), de Jay Leyda, um curta-metragem rodado dois anos depois do *crash* da bolsa de Nova Iorque que mostra o dia a dia dos habitantes do Bronx. Depois da sequência da chegada ao bairro de

trem (que pontua a localização distante do centro), Leyda mostra imagens de lojas de mercadorias baratas, muitas em liquidação. O espectador compreende de saída que não está diante de uma elite social. Os pequenos comerciantes, os vendedores de frutas que ainda usam carroças como ponto de venda móvel de seus produtos são tributários de um século xix ainda presente nos hábitos dessa comunidade de imigrantes europeus, a maior parte deles judeus. As crianças brincando e brigando nas ruas, o plano do tênis rasgado de um menino e os prédios que, filmados apenas do lado de fora, dão a impressão de estar a ponto de explodir a qualquer momento, tantas são as famílias que vivem neles. Leyda busca o que há de coloquial no Bronx através da lente sempre muito próxima daquilo e de quem é filmado, a ponto de passar uma impressão de cumplicidade, compartilhada com o espectador com a naturalidade de quem reparte um pedaço de pão.

Tampouco estamos diante de *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolf Lustig, obra salpicada de intertítulos moralizantes e ufanistas e que em tudo vê o caminho em direção à glória à qual a cidade está predestinada graças à industrialização e ao progresso de um modo geral. Até o presídio do Estado, o Instituto de Regeneração, dá azo à "cura" – como diz o texto inserido no filme – dos seus detentos, através do trabalho, da instrução e da religião católica. Enquanto Leyda se dirige às pessoas comuns de forma singela e poética com um filme que é sua própria mensagem, Kemeny e Lustig trabalham em uma chave próxima à de outras sinfonias urbanas, tal *Um homem com uma câmera* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), de Dziga Vertov, e *Berlim, sinfonia da metrópole* (*Berlin – Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, onde (e aqui não está em pauta o grau de competência artística) o tom é grandiloquente e a cidade é a protagonista de transformações imbuídas de ideologia, que, por sua vez, se

entrelaça à admiração quase mística do cineasta pelas novas tecnologias.

Há outra comparação intrigante, desta vez com a cidade que vemos no filme educativo *São Paulo* produzido pelo Office of Strategic Services dos Estados Unidos em 1944, o mesmo que coproduziu com a rko a obra inacabada de Orson Welles, *É tudo verdade* (*It's All True*, 1943), filmada entre 1941 e 1942. A finalidade destes dois projetos era a mesma, a aplicação da chamada "política de boa vizinhança" entre os Estados Unidos e a América Latina. No curta-metragem sobre São Paulo, a abordagem da "metrópole que mais cresce no mundo" não poderia ser mais distante daquela que Duschenes lhe consagraria seis anos depois. Ambos são curtas-metragens em preto e branco e, por coincidência, ambos abrem com um plano do vale do Anhangabaú. Há também alguns planos parecidos do Viaduto do Chá e do Edifício Matarazzo, mas as semelhanças param por aí.

A produção norte-americana começa e termina com a abertura de *O Guarani*, de Carlos Gomes. Entremeadas às imagens do centro da cidade, do Museu do Ipiranga e monumentos, há sequências filmadas em uma fábrica de automóveis que representa a indústria automobilística brasileira. Não é um acaso se vemos caminhões militares na linha de produção enquanto o narrador diz que "a fábrica de automóveis que emprega 1.200 pessoas está hoje totalmente voltada à fabricação e montagem de veículos militares para as forças brasileiras em rápida expansão". Esse discurso era uma estratégia narrativa visando forçar o espelhamento entre a economia brasileira e a economia de guerra dos eua. Mais adiante, sem nunca citar explicitamente a Segunda Guerra Mundial, vemos uma fábrica de munição para artilharia e também a indústria petroquímica empenhada na produção de nitrocelulose (algodão-pólvora) e outros explosivos, "empregando 5.000 pessoas

trabalhando 24 horas por dia, sete dias por semana". A insistência em dar a entender que São Paulo (e por tabela o Brasil) era uma cidade incondicionalmente alinhada e subordinada à política norte-americana é acompanhada pela exaltação do paulistano como um povo igualmente comprometido, além da guerra, com a igreja e a família.

Duschenes passa longe de grandes discursos ideológicos e, mesmo se não adota a abordagem intimista de Leyda, tem uma visão lírica da cidade que decanta filmicamente. Ao completar uma década no Brasil, é com *São Paulo* que ele realiza o filme mais expressivo sobre aquilo que encontrou do outro lado do Atlântico. Por esse motivo, as imagens não parecem tanto dialogar com o público brasileiro (que, afinal, já conhecia o que ele filma e que ele não tenta convencer de nada), mas com um público estrangeiro, mais precisamente a família e parentes no Canadá e na Europa. Através de *São Paulo*, Duschenes mostra a eles um Brasil que desmente os estereótipos de país subdesenvolvido, sem refinamento cultural, selvagem, em suma, um país dentro da descrição da natureza brasileira como uma "anciã gigantesca" feita por Flusser, ou ainda, as alusões não menos implacáveis feitas por seu pai. Além do valor historiográfico dos registros de eventos marcantes na cidade, no plano pessoal, o filme é também a prova que o Brasil tinha sido uma escolha acertada.

No entanto, isto ainda não estava totalmente sedimentado em Duschenes em 1950. Em 1951, ele viaja para o Canadá com Maria e Ronaldo para um grande reencontro familiar, o primeiro desde 1940. A estadia desperta dúvidas nele e atiça a vontade de voltar a viver em um ambiente mais próximo às suas raízes. Isto até a família ir almoçar em um restaurante e testemunhar o garçom se recusar a servir uma família judia. Ronaldo, então com sete ou oito anos, pergunta ao pai qual o motivo dessas pessoas estarem sendo

ignoradas. Esse questionamento produz um sentimento determinante:

> O que vão explicar? Vamos toda a história começar de novo??? Never. Vamos embora deste marasmo para nosso, nosso país que já tem vencido isso. Nunca mais na minha vida vou permitir de viver eu e especialmente minhas crianças de viver cercado, perseguido e rebaixado, nós conhecemos um país melhor, nada de cair na sedução de regresso. Seguiram na verdade ainda uma série de incidentes desta natureza: "no jews allowed" que não tenho vontade de registrar aqui. Meu pai negava, minha mãe sabia. Ela chorou, mas prometi de visitá-los de novo – o que fiz, num incrível total de 17 vezes até a morte deles.

Nos anos subsequentes, Duschenes ofereceria seus cursos de história da arte a instituições no exterior, chegando a pleitear um cargo no New Brunswick Museum em Saint John (Canadá) em 1967, projeto que não vingou. Ele nunca mais viveria em outro país.

---

[10] Construído em 1947, foi o primeiro arranha-céu de São Paulo. Ficou conhecido como o "prédio do Banespa" por ter sediado o banco até 2000.

[11] Construído por Francisco Matarazzo Júnior, o projeto era do Escritório Severo Villares, mas foi revisado pelo arquiteto italiano Marcello Piacentini, que imprimiu ao projeto elementos da arquitetura fascista italiana. Desde 2004, o prédio abriga a sede da Prefeitura de São Paulo.

[12] A Light (São Paulo Tramway, Light and Power Company) foi uma empresa canadense que trouxe a eletricidade em larga escala para São Paulo no início do século XX, sendo responsável pela iluminação pública e fornecimento de energia elétrica.

[13] A *plongée* é um enquadramento feito de um ponto de vista localizado acima daquilo que a câmera filma. Ou seja, é uma filmagem feita de cima

para baixo. Inversamente, na *contre-plongée*, a câmera é posicionada abaixo daquilo que filma, fazendo com que o ponto de vista seja de baixo para cima.

[14] O Teatro Cultura Artística foi inaugurado em 8 de março de 1950 com um concerto com a Orquestra Sinfônica de São Paulo, que apresentou obras de Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos, regidas por seus respectivos compositores.

[15] Em 1938, Mário de Andrade, então Diretor geral do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, entregou a Braunwieser o comando da Missão de Pesquisas Folclóricas, uma expedição com o objetivo de pesquisar a música brasileira e também fazer registros musicais dessas manifestações em discos de 78 rotações.

[16] O masp da Avenida Paulista foi inaugurado em novembro de 1968.

Figura 89 Minha mãe na Expo 58 (1958)

Acervo Paola Prestes

Figura 90 O Atomium visto por Duschenes (1958)

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figura 91 Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figura 92 Grand Palais, Expo 58

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 93** Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 94** Atomium, Expo 58

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 95** Pavilhão da Alemanha

PMSP/SMC/CCSP/AMM

capítulo 5

De volta à Europa com a câmera na mão

Duschenes retorna à Europa no final dos anos 1950. No que diz respeito à Alemanha, Ronaldo conta que o pai estava dividido. Franz e Grete não queriam que o filho viajasse para lá. Por outro lado, ele queria reencontrar a família da avó materna. Apesar de

tudo que tinha acontecido, ele tinha nascido na Alemanha e gostava do país. Duschenes também nutria um desgosto em relação à Praga, onde, no tempo em que vivia lá, a sociedade alemã local ostentava seu preconceito contra os judeus enquanto a sociedade local fazia a mesma coisa, estendendo seu desprezo aos alemães também. Por anos ele teve pesadelos recorrentes em que se via cercado e preso por nazistas em uma praça de Praga. Os pesadelos cessaram quando, aos 75 anos, ele voltou à cidade e, como era de se esperar, registrou-a no belo filme *Prag – A ponte – 1989* (1989).

Por ser sua terra natal, a relação com a Alemanha era mais complexa. Ele fez vários filmes sobre Hamburgo, mas *Esforços após guerra – Pampulha – Rotterdam – Expo 58 Bruxelas* [1960], talvez seja um dos melhores exemplos da forma que Duschenes encontrou para lidar com seus sentimentos. Dois anos antes, Alain Resnais havia realizado *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, 1956) e, na década de 1970, Claude Lanzmann começaria a filmar *Shoah*, finalizado e lançado em 1985. Nos dois filmes, há um reconhecimento físico que acontece por meio de visitas a antigos campos de concentração e de extermínio, aos lugares onde alguns dos personagens de Lanzmann passaram por experiências abomináveis e, ao aceitarem o contrato proposto pelo diretor, são levados a confrontar o passado. No caso de *Shoah*, o reconhecimento buscado pelo diretor é sobretudo psicológico: a memória revisitada, a repetição de gestos e situações que buscam trazer à tona a experiência vivida com a carga emocional que a acompanha, sem recorrer a nenhum tipo de imagem de arquivo. Isto porque para Lanzmann, o que aconteceu não podia ser representado por imagens que Jacques Rancière define como “imagens intoleráveis”, por não poderem dar conta da realidade. Lanzmann quer mostrar o que aconteceu, porém fora de um regime de visibilidade espetaculoso inerente à imagem “real demais” que acaba mitigando aquilo que é representado.

Ao voltar para a Europa depois da guerra e filmar o que encontra, a abordagem de Duschenes é de outra ordem. A busca é pela paisagem como remédio e, portanto, ele não persegue vestígios dos campos de extermínio, apesar de vários parentes do seu pai neles terem sido assassinados. Não há um processo catártico, como acontece em *Shoah*, nem a confrontação explícita com as imagens de arquivo de *Noite e neblina*. Ele volta à Europa não em busca de acareação, mas de reconciliação. Mais uma vez, encontramos uma ressonância em Mekas quando, na primeira parte de *Reminiscências de uma viagem à Lituânia*, ele mostra imagens feitas com sua primeira Bolex e diz, "Eu queria fazer um filme contra a guerra". Assim como acontece com Duschenes, o libelo de Mekas contra a guerra é na verdade a procura pela família e os lugares onde cresceu. Na segunda parte do filme, repleta de paisagens floridas do verão em Semeniskiai, onde nasceu, Mekas volta ao seu vilarejo natal e reencontra a mãe depois de 27 anos de ausência: "Sou uma pessoa deslocada no caminho de volta para casa, à procura do meu lar. Saboreando pedacinhos do passado, procurando por rostos reconhecíveis do meu passado".

Por meio de um filme, Lanzmann e Resnais voltam ao tempo da guerra. Mekas e Duschenes voltam ao tempo que a precedeu. Ao filmar a Alemanha reconstruída e tranquila, Duschenes procura a memória de um passado sem guerra, o ponto exato em que os dias amenos foram interrompidos para engatá-los ao presente por meio das imagens que filma. Ele mostra ao espectador aquilo que ele, como enunciador, afirma imageticamente: a paisagem tem o poder de curar. Ele provavelmente passara anos duvidando ser possível voltar à Europa e encontrar o continente como ele fora na sua infância. Mas Duschenes não perde o olhar crítico – ou pelo menos ambivalente – quando filma obsessivamente a arquitetura contemporânea que irrompe nas velhas cidades como o arauto de

um novo tempo.

Encontrei no filme *Esforços após guerra* material para ponderar essa ambivalência e a perplexidade ainda não inteiramente serenada. Além das suas qualidades formais, como a montagem que faz um paralelo entre a arquitetura brasileira dos anos 1950 e a arquitetura europeia do pós-guerra, esse filme representa um processo de pesquisa pessoal que inclui *slides*, cartas e anotações. Da mesma forma que *São Paulo* consegue captar a cidade e a vida que Duschenes encontrou no Brasil, *Esforços após guerra* é um exercício similar, mas no sentido inverso, o balanço da volta à Europa. É singular o fato de este balanço ser feito por meio de um filme que, em princípio, é um comentário sobre arquitetura, o que indica que o que lhe interessa no caso decerto é a questão pessoal, mas também a dimensão política da arquitetura.

Encontrei na fala do personagem Lászlo Tóth, o arquiteto do filme *O brutalista* (*The Brutalist*, 2024) uma explicação sintética do que seria a dimensão política da arquitetura. Professor de arquitetura da Bauhaus, judeu húngaro e, desde o fim da guerra uma Pessoa Deslocada (*Displaced Person*), ele consegue se refugiar nos Estados Unidos. Quando lhe perguntam, “Por que arquitetura?”, ele responde:

> Houve uma guerra e, no entanto, pelo que sei, muitos dos meus projetos sobreviveram. Os projetos permanecem lá na cidade. Quando as terríveis lembranças do que aconteceu na Europa deixarem de nos humilhar, espero que eles sirvam, no lugar disso, como um estímulo político, provocando as revoltas que ocorrem com tanta frequência nos ciclos da humanidade.

Destaco mais dois livros da biblioteca. Primeiro, *New German Architecture*, de G. Hatje, H. Hoffmann e K. Kaspar, uma publicação de 1956, que indica que cerca de dois anos antes de realizar o filme,

Duschenes pensava sobre os rumos da arquitetura na Alemanha do pós-guerra. O segundo é uma publicação de 1978, *Diários de Spandau (Spandauer Tagebücher*) de Albert Speer, Ministro de Armamentos do Terceiro Reich, mais conhecido como "o arquiteto de Hitler". Condenado a 20 anos de encarceramento, ele escreveu o diário na prisão de Spandau entre outubro de 1946 e setembro de 1966, livro dividido em vinte capítulos que correspondem a cada ano de encarceramento. Speer faz um relato minucioso de tudo que se passou no mais alto escalão de poder nazista. Ele inclui imagens de eventos oficiais e momentos de intimidade onde vemos Hitler fazendo graça para os seus filhos, fotografias da cela onde vivia e do jardim do presídio que ele cuidava. Há também desenhos, projetos arquitetônicos, plantas baixas de casas, incluindo a casa que Speer projetou e construiu para sua família em Berlin-Schlachtensee, além de prédios oficiais e detalhes arquitetônicos que lhes foram acrescidos, como o pórtico do grande saguão na entrada do prédio do Reichstag.

Não pude deixar de conjecturar o que teria levado Duschenes a adquirir o diário de um oficial da SS. Talvez a leitura fizesse parte de indagações a respeito da natureza humana através de um personagem que tinha pontos em comum com ele: um arquiteto alemão nascido menos de uma década antes dele, porém, tão intrinsicamente diferente dele. Mais um dado sobre Speer pode justificar a curiosidade pelo personagem: ao aceitar a responsabilidade moral por seus atos quando julgado em Nuremberg, Speer também ficou conhecido como "o nazista que pediu desculpas". Essa atitude não deixa de suscitar questionamentos.

Realizado depois de um encontro com o amigo Johan Kroeger, *Esforços após guerra* confirma algumas das inquietações que sugeri. A conversa em torno do significado da Exposição Universal de

Bruxelas, a Expo 58, aconteceu antes de Duschenes ir visitá-la. Após ver a exposição, ele escreve uma longa carta para Kroeger onde tece um relato detalhado das suas impressões a partir da arquitetura do pavilhão de cada país, relacionando o que vê com aquilo que ambos tinham vivenciado por causa da guerra. Duschenes sugere que o amigo também deve ir à exposição e diz ter tentado ver a exposição "através dos olhos de Johan". A discussão nasce do fato de a exposição ser a primeira participação da Alemanha em um evento público depois da guerra. A Expo 58 era também a apresentação da nova ordem política que tinha se configurado, dividindo o mundo em dois blocos dominantes, capitalista e comunista, além do denominado Terceiro Mundo.

De todos os filmes da coleção, este talvez seja aquele onde a arquitetura é abordada de maneira mais pessoal. O que não significa que suas angústias estejam expostas explicitamente, coisa que, aliás, jamais acontece nos filmes de Duschenes. A montagem de cortes secos, elegantes e sóbrios, sem efeitos especiais levam o espectador para um passeio nessa "nova Europa", que, apesar das aparências, não deixou de ser um território de disputas. A leitura que ele faz de uma nova ordem social nascida de uma tragédia é preciosa. O filme de 21 minutos é dividido em três partes: No Brasil, a Pampulha, em Belo Horizonte; na Europa, Roterdã, e por fim, a Expo 58, em Bruxelas.

Duschenes constrói um paralelo entre a arquitetura no Brasil nos anos 1950 e a arquitetura que desponta na Europa no mesmo período. As imagens da Pampulha representam pouco mais de 10% do filme, indicando que o foco principal, provavelmente por motivos pessoais, era mais a discussão sobre a reconstrução europeia que a construção brasileira. Como frequentemente é o caso nos filmes da coleção, não temos certeza de quando, exatamente, aconteceram algumas das filmagens. As de Bruxelas podem ser

datadas por conta da exposição e da carta. Não há referências temporais precisas sobre as imagens da Pampulha ou da passagem por Roterdã, que datei a partir de indícios encontrados no filme.

O filme abre com imagens do Conjunto Arquitetônico da Pampulha[17]. Realizada na década de 1940, a obra foi uma encomenda do então prefeito de Belo Horizonte Juscelino Kubitschek a Oscar Niemeyer. Há uma série de planos detalhando a arquitetura externa do conjunto, entre eles pilotis, a opção modernista por curvas e formas arredondadas no lugar de ângulos retos, e o paisagismo de Burle Marx. Há também uma sequência da Igreja de São Francisco de Assis e sua abóbada ondulada de concreto armado. Algumas tomadas dão atenção especial aos painéis de azulejos de Candido Portinari. Esses itens eram inovações estéticas na arquitetura, mas também para a Igreja Católica, tanto que a Cúria Metropolitana não reconheceu a construção como templo religioso e a igreja só foi consagrada em 1959.

Aos três minutos começa a segunda parte do filme. A escolha de imagens do porto de Roterdã como porta de entrada para o continente europeu na narrativa do filme é significativa. A cidade fora bombardeada pelos alemães em maio de 1940, ou seja, no mesmo momento em que Duschenes iniciava a viagem do exílio para o Brasil. O ataque, também conhecido como *Rotterdam Blitz*, destruiu o centro da cidade por completo. O deslocamento transcontinental que ele faz através da montagem mostra que enquanto o Brasil se construía, a Europa se *re*construía. Enfatizo que em nenhum filme da coleção há imagens de escombros ou outro vestígio da guerra. Por certo, quando ele volta ao continente europeu esses vestígios já não eram mais tão visíveis, mas de qualquer maneira, este nunca foi o seu foco de interesse.

As imagens se distanciam da zona portuária e nos levam para a cidade, onde a influência de Le Corbusier se faz sentir na

arquitetura dos prédios de apartamentos que propõem um novo estilo de vida. Os primeiros planos são de canteiros de obras. Edificações modernas vão se impondo, complementadas por grandes esculturas contemporâneas ao ar livre que pontuam a paisagem urbana como arautos de um novo tempo. Vemos fachadas com janelões de vidro e estruturas metálicas aparentes, balcões e áreas de lazer próximas ou integradas a um centro comercial. Uma igreja quase irreconhecível como tal por conta da sua arquitetura serve de contrapartida europeia – ou rima visual – para a igreja de Niemeyer na Pampulha.

Na metade do filme, há quatro planos do teatro Thalia. Essas tomadas no que podemos chamar de coração do filme adquirem um significado além do comentário arquitetônico ao conhecermos um pouco da história desse teatro. Segundo André van der Velden, professor da Universidade de Utreque, o Teatro Thalia foi inaugurado por Abraham Tuschinksi nos anos 1910. Foi o primeiro da maior e mais luxuosa rede de salas de cinema de Roterdã. A rede se espalharia pelo centro da cidade nas décadas seguintes, até ser destruída durante os bombardeios de 1940. Imigrante judeu polonês, Tuschinski morreria em 1942, em Auschwitz, assim como praticamente toda sua família. Em 1955, graças à iniciativa de empresários donos de salas de cinema, o Teatro Thalia seria reinaugurado com o filme *20.000 léguas submarinas* (1954), em presença de um remanescente da família Tuschinski. É este o teatro que vemos em quatro planos, com o detalhamento de um painel na fachada que cria mais rima visual, desta vez com a fachada de Portinari na Igreja de São Francisco de Assis.

Em seguida, corta para planos dos arredores do teatro, com canteiros de obras por todos os lados. Duschenes fecha a segunda parte do filme com dois planos mais longos (cerca de sete segundos cada) de outro cinema, o Lumière, que anuncia na fachada, *La dolce*

vita, de Fellini. O filme foi lançado em 1960, o que revela que as imagens de Roterdã foram feitas em uma viagem posterior à da visita à Expo 58. O Thalia e o Lumière tiveram trajetórias parecidas: ambos destruídos durante o bombardeio de 1940, foram reinaugurados em 1955, na mesma Rua Kruiskade, para serem desativados quatro décadas mais tarde, em 1996. O Thalia ainda existe hoje, sobrevivendo como o espaço para eventos e espetáculos, o Villa Thalia. Duschenes simbolicamente antecipa o desaparecimento do Lumière (e, quem sabe, do cinema de grandes salas) ao fazer uma rara transição para uma tela preta ao final dessa sequência, um recurso que ele normalmente reservava para o final dos filmes.

Corta para Bruxelas, ponto em que começa a terceira e última parte do filme, a Expo 58. Esta é a primeira exposição mundial após a Segunda Guerra Mundial em solo europeu, inaugurada com um discurso do rei Balduíno Iº conclamando as nações à paz mundial. Visto hoje, esse evento pode ter um travo de pieguice, mas, é preciso lembrar que exposições universais tiveram um papel importante na comunicação e propaganda política do final do século xix até o século XX. Treze anos após o fim da guerra, a Expo 58 representou a passagem das reconstruções emergenciais e a saída definitiva do estado de catástrofe para uma fase de reconstrução física e, sobretudo, moral[18]. A Europa se reerguera e mostrava isto ao mundo com essa grande comemoração que reunia pavilhões de 44 países.

Mas por que filmar uma exposição universal e não as ruínas de um campo de concentração? Começo a responder a esta pergunta a partir de outra exposição, ocorrida mais de meio século antes, a Exposição Universal de Paris, em 1900. Na plataforma Catalogue Lumière, há 31 filmes sobre a exposição realizados por cinegrafistas que trabalhavam para os irmãos Lumière. No entanto, é no

documentário de Marc Allégret, *Expo 1900 (autour de 1900)*, de 1967, com narração de Jean Rouch, que encontramos uma perspectiva crítica a respeito do evento. O foco de interesse de Allégret é o contexto histórico por trás das imagens. Se a Segunda Guerra Mundial foi consequência da Primeira, esta tem suas raízes na guerra franco-prussiana de 1870-1871 que opôs a França a uma coalizão de estados alemães, reunidos sob a bandeira da Prússia[19]. Com a vitória alemã, a França perde a Alsácia-Lorena e Otto von Bismarck concretiza seu projeto de unificação da Alemanha. Na França, a perda de território traz um sentimento de humilhação que perduraria até o século XX.

A exposição que acontece 29 anos após a assinatura do armistício tem conotações muito mais profundas que o mero entretenimento ou exibição das novidades tecnológicas. Com pavilhões de diversos países – inclusive da Alemanha – a Exposição Universal de Paris contou com desfiles folclóricos, cortejos que faziam referência às glórias coloniais europeias, tema também explorado sem pudor em pavilhões dedicados às colônias francesas e de outros países, com ênfase no exotismo das terras conquistadas e povos supostamente inferiores subjugados. O evento foi a ocasião para a França ostentar publicamente o poder geopolítico que ainda possuía em várias partes do mundo. O cinema marcou presença com projeções de filmes dos irmãos Lumière e de Clément Maurice, e projeções feitas por meio do *cinéorama*[20], interrompidas após alguns dias devido ao alvoroço que causaram.

A primazia francesa também era afirmada através da criação da primeira linha de metrô na capital, da inauguração de três estações de trem e do pavilhão de máquinas que, em princípio, saudavam o início de uma era de paz e confraternização. Na verdade, esse salto tecnológico preparava a Europa para a Primeira Guerra Mundial, inaugurando o conceito de guerra industrial que seria em seguida

ampliado na Segunda. Portanto, a agenda política eurocêntrica e imperialista, oriunda do longo passado bélico do continente, foi um importante motor do evento e é à luz dela que devemos analisar as imagens da exposição. Com este exemplo, aprendemos que é preciso atentar para os interesses costurados no avesso das grandes celebrações do gênero e que é impossível desvinculá-los das articulações de natureza política.

No caso da Europa pós-Segunda Guerra Mundial, sabemos da importância de financiamentos norte-americanos como o Plano Marshall. Se havia motivos humanitários para tais iniciativas, também havia lugar para investimentos de ordem econômica com o objetivo de ocupar o território comercial europeu e afirmar a política externa dos Estados Unidos perante a União Soviética. Como explica a historiadora de cinema e televisão Sarah Nilsen, em decorrência desses fatores, a Ford Motor Company foi patrocinadora oficial da Expo 58 que também recebeu insumos de outras empresas norte-americanas como a General Motors, que financiou um diorama para a seção belga, que permitia visualizar os principais recursos naturais e industriais do país. Não me surpreenderia que a Bélgica tivesse incluído as fabulosas riquezas minerais do então Congo Belga na sua lista de recursos naturais. Anfitriã da exposição que almejava descortinar uma nova era de modernidade, a Bélgica convidou um grupo de congoleses para o evento, selecionados entre negros designados pelos belgas com o termo racista “evoluídos”, uma minoria que tinha tido acesso à formação escolar. Entre esses jovens congoleses estava Patrice Lumumba, que mais tarde combateria a colonização, se tornaria primeiro-ministro da República do Congo em 1960, e morreria assassinado em um golpe de estado organizado por colonos belgas e adversários políticos congoleses, executado por esses adversários com o aval da cia.

Ainda sobre a participação norte-americana, a American Motors

bancou uma das maiores atrações do parque, o circarama de 360 graus idealizado pela Walt Disney, que custou um milhão de dólares e projetava documentários enaltecendo diversos aspectos do *American way of life*. Portanto, se a tecnologia evoluiu consideravelmente desde o *cinéorama* de 1900, o que está por trás dela, nem tanto. A estratégia utilizada pelos Estados Unidos na Expo 58 é o chamado *soft power* (que também abarcou o cinema *mainstream* antes e durante a Guerra Fria) e lançava mão de uma conveniente associação, ou, mais exatamente, da exploração da associação entre imagens, tecnologia, entretenimento e educação: o diorama (General Motors), o circarama (American Motors/Walt Disney) e outras apresentações mais pontuais igualmente escoradas por imagens, tal o "Voo para a lua" da companhia aérea twa"[21].

Há algo mais em questão. Por mais que houvesse motivo para questionar a exposição – ou as intenções por trás dela – o fato é que, entre abril e outubro de 1958, mais de 40 milhões de pessoas a visitaram. As conjecturas em torno das motivações do evento empalidecem diante dessa gigantesca massa humana, recém-saída da guerra e sedenta por mudanças que desaguariam em manifestações de natureza sociopolítica como maio de 1968, novas correntes de pensamento filosófico e movimentos literários e artísticos, entre eles o cinema da Nouvelle Vague francesa e outras ondas cinematográficas pelo mundo.

Se é arriscado atribuir ao público da exposição ideologia demais, decretando que essas pessoas estavam lá à procura de um congraçamento europeu baseado em novos valores morais, por outro lado é inegável o fascínio coletivo diante da possibilidade de uma Europa mais moderna, à l'*américaine*. Em meio a essa multidão, em um álbum de família, encontrei minha mãe ainda adolescente, uma italiana francófona, em clássica pose em frente ao célebre Atomium. Nascida durante a guerra, para ela, visitar o circarama da

Walt Disney não deve ter sido um acontecimento banal. Além de me perguntar se minha mãe teria visitado a exposição no mesmo dia que Duschenes (e, neste caso, se ele não a teria filmado de relance), procurei entender qual o impacto pessoal do evento sobre ele na época, perto de completar 44 anos, alemão, e certamente menos impressionável que minha mãe aos 17.

A carta endereçada a Johan Kroeger não é o único documento relacionado à Expo 58. Comprovando a dimensão emocional da visita, há uma documentação que ele guardou a vida toda, como cartões postais, *slides*, mapas da exposição, bilhetes manuscritos e o catálogo do pavilhão da Alemanha encontrado em meio aos livros da sua biblioteca.

Para compreender melhor o significado da presença alemã no evento, proponho o relato que o historiador e curador belga Gonzague Pluvinage oferece sobre o pavilhão da Alemanha, mais exatamente da República Federal da Alemanha (a República Democrática da Alemanha, criada em 1949 e ainda não plenamente reconhecida diplomaticamente, não participou). O texto elucida a importância estratégica do evento para a rfa:

> Outro singular participante foi a República Federal da Alemanha (Alemanha Ocidental), que inicialmente tinha hesitado em participar da Expo 58. Foi levantada a questão se, no encalço da Segunda Guerra Mundial e diante da história muito recente, a participação alemã não seria, em princípio, inoportuna e, caso não fosse, como essa participação deveria ser apresentada. Diversas abordagens foram consideradas. A Alemanha poderia mostrar que nem todos os alemães eram responsáveis pelo regime nazista ou o tinham apoiado. Também poderiam ser enfatizadas as contribuições da cultura alemã para a civilização no passado. Ou ainda, poderia ser mostrado ao mundo como o país tinha se recuperado da guerra e se reconstruído. Nenhuma dessas alternativas vingou. Hans Schwippert, arquiteto do *Deutsche Werkbund*, responsável por uma das seções do pavilhão

> nacional acreditava que a Alemanha devia resolutamente se distanciar do passado, renunciando explicitamente à corrida por prestígio e poder ou à intenção de se mostrar superior. Diferentemente do passado, os alemães agora trabalhavam “para viver” e tinham aprendido a aproveitar a vida. A Alemanha deveria optar pela humildade; deveria mostrar que era “mediana” e, consequentemente, “comum”; Somente assim ela seria capaz de “integrar a vasta comunidade de nações à qual aspiramos”, segundo documentos vinculados à participação da Alemanha.

Fundada 12 anos antes da Bauhaus, a Deutsche Werkbund ou Associação Alemã de Artesãos da qual Hans Schwippert fazia parte, foi um dos motores na criação da escola de Gropius. Ambas foram dissolvidas pelo regime nazista na década de 1930. Portanto, a participação do pavilhão alemão na Expo 58 possui uma agenda política nevrálgica, a começar pela perspectiva da sua própria comissão. Consciente do potencial que a ocasião apresentava, Schwippert queria mostrar em um evento de envergadura internacional um país diametralmente oposto à Alemanha nazista, e onde agora emergia uma nova sociedade. A arquitetura do pavilhão, idealizada por Egon Eiermann e Sep Rulf, seria o cartão de visitas desta nova Alemanha. Não cabe aqui nos aprofundarmos sobre as divergências conceituais que causaram discussões acaloradas entre os membros da comissão alemã, inclusive acerca do real grau de ruptura da proposta arquitetônica do pavilhão em relação à arquitetura do Terceiro Reich. A nós, interessa a tensão decorrente dos desafios em jogo, seu resultado e provável efeito sobre os visitantes da exposição, Duschenes em particular.

Volto por um instante ao Teatro Thalia de Roterdã para esboçar a relação bastante direta entre arquitetura, história, política e as pessoas que são o elo entre essas três coisas: a construção de uma rede de teatros por uma família de imigrantes judeus poloneses; o

papel das salas de cinema de Tuschinki como forma de se afirmar dentro da sociedade holandesa; a destruição das salas de cinema pelos nazistas e, após a guerra, a reconstrução do Thalia com um projeto moderno que, ao convidar um descendente de Tuschinki para inaugurar o novo prédio, simboliza a reconstrução moral da cidade e seus habitantes.

A saga do Teatro Thalia nos ajuda a compreender a mobilização mais complexa de esforços e de investimentos em torno da Expo 58. No caso da Alemanha, a necessidade de provar ao mundo através de um projeto arquitetônico que sua atuação lamentável na história recente da Europa pertencia ao passado e ela podia ser considerada uma nação confiável, amigável, pacífica e aberta para o futuro. Paralelamente, a busca de Duschenes por um apaziguamento moral, a tentativa de resgate histórico do continente europeu através da combinação cinema-arquitetura. Tanto no caso do Teatro Thalia como no de Duschenes, a arquitetura é um meio para racionalizar algo irracional, mas isto nem sempre dá resultado. Na carta para Kroeger, ao expressar sua decepção, Duschenes mostra que não tinha se deixado enganar por narrativas arquitetônicas mais preocupadas em agradar do que transformar:

> Fui à Feira Mundial para ver a arquitetura moderna do mundo, e através dela aprender e ser estimulado. […] Para minha surpresa, o que mais me fascinou, foi algo completamente diferente, a saber, como cada povo concebe a ideia de uma exposição voltada para o mundo e a realiza. Como ele se mostra, como quer se mostrar – e consequentemente por vezes se expõe. O tema da Exposição era “O Progresso e o Ser Humano”[22], mais precisamente “Um Balanço do Mundo para um Mundo mais Humano”. Se eu não tivesse lido isto direito no catálogo alemão, eu jamais teria tido a experiência sugerida por esse título e por essa afirmação.

O filme segue com imagens do teleférico que atravessava a exposição. Vemos a multidão e o Grand Palais, ou Palais des Expositions du Heysel. O paralelo entre as fachadas da Igreja de São Francisco na Pampulha e do Grand Palais é inequívoco. As formas arredondadas e orgânicas, as fachadas que lembram uma grande onda; ambas ostentam obras de inspiração pacifista, no caso da igreja, a história de São Francisco amansando o lobo que teria aterrorizado a cidade de Gubbio no século xiii. No Grand Palais, centenas de estrelas de bronze que remetem aos pássaros e peixes do painel de Portinari, circundam uma pomba de cobre de 20 metros de largura que simboliza a paz.

Um tilt de cima para baixo do Atomium espelha outro, o tilt vertical de baixo para cima do campanário da Igreja de São Francisco de Assis no início do filme. Com essa rima visual somada ao movimento invertido da câmera, Duschenes mostra a relação estética entre as duas estruturas.

Com cortes rápidos, ele vai passando por vários pavilhões. Demora mais no pavilhão da França (um dos mais elogiados na carta por conta da sua originalidade), onde o público é recebido por um painel de artista. Ao longo do filme, vários desses painéis ou murais são enfocados, mostrando a tendência naquele momento de trabalhar sobre esse tipo de suporte, adequados para espaços públicos e com uma visibilidade e um usufruto mais democrático. Duas atrações pontuam a montagem: o teleférico e o Atomium, uma estrutura de aço representando um cristal de ferro que ocupa um papel central na montagem. Construído para a exposição, o Atomium se tornou o ícone da Expo 58 e, como aconteceu com a Torre Eiffel, nunca foi desmontado. Seu propósito era simbolizar a paz entre as nações através do progresso técnico e científico que beneficiaria a todos. Por exemplo, o uso da energia atômica, não para a fabricação de bombas, mas para uso na medicina. O uso de

materiais antes relegados à invisibilidade e agora considerados valores estéticos em si, como o concreto armado e o metal, a inspiração encontrada na natureza, a relação dialética entre ciência e religião, o questionamento das proporções clássicas e o desafio das leis da física, estes são alguns dos fatores que criam um diálogo entre as duas obras.

Corta para o pavilhão dos Estados Unidos e em seguida para o pavilhão da antiga União Soviética. Localizados um de frente para o outro, Duschenes tira proveito dessa disposição para fazer panorâmicas que mostram a convivência, ou, ao incluir um chicote[23], o enfrentamento das duas nações. Situados ao centro do parque expositivo, os pavilhões eram os maiores do evento com o pavilhão francês, cuja arquitetura prenunciava a do Centro Pompidou e apresentava a cultura francesa como o mais importante – e vendável – produto do país.

A União Soviética impõe uma escadaria de tipo palaciano ao visitante do monumental pavilhão. Na carta à Kroeger, Duschenes compara a escadaria à da célebre cena do filme de Eisenstein, *O encouraçado Potemkin* (*Bronenossets Potiomkine*, 1925), sendo que no filme ele a considera importante, enquanto na exposição, refere-se à escadaria como algo humilhante para o público e um complexo freudiano não resolvido. No lugar de perfumes Chanel, obras de arte e carros Citroën, os soviéticos exibem maquinários pesados, tecnologia espacial e uma estátua de Lênin. Duschenes faz uma descrição ácida para o amigo:

> […] os produtos e artigos – sim, estão todos juntos: bugigangas pequeno-burguesas, conservadoras, vitorianas, antiquadas, sem gosto e da mais baixa qualidade. É evidente que não teria sido necessário exibir muitas coisas, pelo contrário, os 3 modelos de Sputniks teriam sido o bastante. Ninguém teria argumentos contra isto.

Ele não mede sua desaprovação ao pavilhão, que considera "horrendo" e "desprovido de ideias", reservando seus mais duros comentários à mensagem de uma ideologia que massacra a liberdade individual e à falta de real transformação da sociedade soviética. Por outro lado, ele se encanta com o não menos imponente pavilhão norte-americano projetado por Edward Durell Stone. Situado no coração do setor internacional, ele dava sobre uma esplanada com chafarizes que eram ao mesmo tempo um convite à visitação e símbolo de uma supremacia que se quer ao mesmo tempo poderosa e benévola: "É o mais autoconfiante de todos os pavilhões. Está lá (quase pairando), uma unidade, magistralmente planejado, habilmente, precisamente executado, quase modesto (imodesto na modéstia), no mais esplendido e suave contraste com o vizinho russo".

Ele se entusiasma com a mensagem do pavilhão onde o protagonismo pertence ao indivíduo e não às máquinas. Com a ajuda delas, as pessoas podem gozar de mais tempo livre, se divertir (ele cita a noção de *fun*), aproveitar a vida e conclui: O "Progresso e o Ser Humano", tema da exposição, se entende assim: progresso significa libertação, significa divertir-se, e isso para nós é o "mundo mais humano". Estes comentários sintetizam o dualismo que se instaurou na Europa depois da guerra. Por um lado, muitos consideravam os eua como o símbolo máximo da liberdade e modernidade. Mais que isso, muitos europeus tinham um sentimento de gratidão em relação aos norte-americanos pela libertação do nazifascismo, mas também da pobreza que tinha precedido esses regimes. Por outro lado, muitos permaneciam fiéis aos ideais marxistas – que ainda não distinguiam do sistema stalinista – e acreditavam que o futuro da sociedade mundial correspondia ao modelo comunista.

Na época, poucos conseguiam enxergar aquilo que Duschenes

leu no pavilhão soviético, da arquitetura aos itens expostos: um modelo muito aquém daquilo que prometia ou queria aparentar. Em 1958, vários intelectuais ocidentais ainda defendiam Josef Stalin, no poder desde a morte de Lênin e mandante da morte de Trótski, recusando-se a aceitar que Stalin também tinha se tornado um ditador e dos mais sanguinários. Do outro lado do espectro, os defensores dos eua tampouco reconheciam o fato de o país ser ainda abertamente segregacionista em vários estados e ter sérias questões de racismo estrutural arraigadas em sua sociedade, em todo seu território. E na política, ainda pouco se falava da ingerência da cia em países que o governo norte-americano julgava suscetíveis de se tornar comunistas. Além disso, a agressividade do capitalismo norte-americano que ressurgiu depois da crise de 1929, com empresários cada vez mais ricos e poderosos, orgulhosos do seu conservadorismo e inimigos declarados das políticas do New Deal de Franklin D. Roosevelt que consideravam socialistas demais, era mascarada, justamente, pelo discurso propagandístico de liberdade individual e divertimento a que se refere Duschenes.

Ele segue para a extremidade leste do parque expositivo, um percurso relativamente fora da rota central, mas é lá que estão os pavilhões da Inglaterra, Brasil (projetado por Sérgio Bernardes, com paisagismo de Burle Marx), México e Venezuela (segundo a carta, ele teria visitado o pavilhão alemão antes de todos, mas sigo aqui o percurso da montagem do filme). O pavilhão da Alemanha também está nessa região e ele faz 23 planos dele (Fig. 95). Portanto, a maior presença no filme é o pavilhão alemão. Mas a quantidade de imagens não é um elogio: pelo contrário, visa expor uma arquitetura cuja mensagem ele desaprova:

> O pavilhão alemão, onde nós estivemos apenas uma vez e por onde começamos, tinha mais uma marcante característica (e como eu

> havia dito acima, reveladora): ele é um todo em si mesmo, fecha-se completamente, permanece fechado, coeso, não se abre para a vista, para a rua, e como se isto não bastasse, para penetrá-lo (como na Idade Média, a ponte levadiça sobre o fosso), é preciso passar por uma ponte estreita. É deliberado? Será? Certamente sim. Mas se o é inteiramente, eu duvido. Para mim, isso significou de imediato uma fraqueza, uma falta de autoconfiança. Ou talvez ainda seja uma vergonha aparecer ao lado de outras nações. Com certeza não era essa a ideia – porém, é este o resultado. Estranhamente. Na verdade, nem tão estranho assim.

Ele critica a postura conscienciosa dos alemães, "como convém ao seu caráter", mas sobretudo a *Wertarbeit* ostentada, termo que pode ser traduzido por habilidade ou qualificação de alto nível, com uma conotação de superioridade no fazer que implica em arrogância. E ele ironiza a eficiência alemã de estrutura vertical, de cima para baixo que, sob sua roupagem moderna, não é nada mais que a velha estrutura de sempre: "Com diligência e de forma meticulosamente planejada, eles apresentam extensivamente o que é feito na Alemanha para o ser humano. Leia minhas explicações com atenção: o que é feito para o homem. Não o que o homem faz, não, o que é feito (provavelmente o governo, o poder, as autoridades) pelo bravo povo alemão". Isto quer dizer que, para Duschenes, não houve uma transformação no modo de pensar dos alemães, não de fato, e se houve, isto não está visível na arquitetura do pavilhão.

Mais adiante, ele filma o interior do pavilhão do Brasil. As imagens são escuras, mas discernimos uma exposição de arte barroca, painéis ilustrativos e informativos sobre a arquitetura do mesmo período, vitrines de arte plumária e cerâmicas indígenas, e vitrines dos cristais Prado. Neste caso, as imagens não fazem jus à descrição entusiasmada que ele faz na carta:

> O bom pavilhão brasileiro foi, infelizmente, bastante negligenciado. É o último dos últimos, discretamente escondido lá no fundo de uma quadra. Sua ótima qualidade praticamente não aparece. Pois ele faz parte das grandes atrações da exposição. Tem as qualidades que eu considero importantes: leve, temporário, estruturado entorno de ideias, não de dinheiro. Os objetos em exposição são também bem selecionados, simples, típicos, de excelente qualidade, não há excesso deles e não são espalhafatosos. Fiquei muito feliz e quase orgulhoso dessa realização, porque sei que havia pouco dinheiro e que foi feito absolutamente o melhor possível com o que havia. (sempre acho que pouco dinheiro é uma virtude – em vez do dinheiro, a opulência de ideias, em vez da riqueza material, a profusão de pensamento – como é a casa de vocês).

Curiosamente, não há imagens de um dos pavilhões de arquitetura mais audaciosa do evento, o pavilhão Philips encomendado a Le Corbusier. Ele tampouco é mencionado na carta. É provável que Duschenes o tenha filmado, mas as imagens não entraram na montagem final, o que comprova que a arquitetura que o interessava naquela circunstância era aquela relacionada à sua história pessoal, que mobilizava suas emoções e lhe permitia refletir sobre a situação de um país dentro de um contexto sociopolítico e histórico. O filme termina com uma montagem de imagens noturnas, fechando o arco temporal da visita de Duschenes, que na realidade durou dois dias. Ele procura as estruturas que gozam de algum tipo de iluminação, como a fachada do Grand Palais, mas se detém nos chafarizes iluminados, os mesmos que ele tinha filmado de dia. Ele fecha a carta com o seguinte comentário:

> Eu vejo a dignidade (ou, como eu disse "*class*"), sem nenhuma dúvida, como a coisa mais importante para uma exposição mundial (em um mundo de concreto armado). Mas poucas são as nações que compreendem o que é a dignidade, poucas as que têm dignidade, tão

> desenvolvidas e superiores, e é isto que ficou aparente nesse concerto mundial. As oscilações e os disfarces parecem pertencer ao nosso tempo. Nesse sentido, a exposição mundial oferece uma imagem do mundo. Que não é nenhuma beleza… mas ora, esperávamos beleza? Isto corresponderia à realidade?

Em *Esforços após guerra – Pampulha – Rotterdam – Expo 58 Bruxelas*, Duschenes faz uma leitura pessoal das mudanças paridas na dor e no trauma. Ao final da visita, com raras exceções, ele não chega a uma conclusão positiva. Ao falar em "disfarces", revela que achou a apresentação dos países hipócrita e não acredita que a humanidade tenha aprendido muito com a guerra. A arquitetura dos pavilhões da Expo 58 revela as fissuras de outra arquitetura, imaterial: a nova ordem mundial.

Talvez por esse motivo o título do filme inclua a palavra "esforços", que sugere que há muito ainda por fazer e que nada está inteiramente ganho. Por ora, esses esforços garantem o fortalecimento de nações economicamente mais frágeis e emergentes como o Brasil, e a paz readquirida a um preço altíssimo pelos europeus que, no filme, agora flanam pelo centro comercial de Roterdã, tomam sorvete e andam de teleférico na Expo 58. Entre essas pessoas, jovens esperançosos como minha mãe na época, que viam nos eua a alternativa para modelos que não tinham dado certo. Mas a paz que segue a Segunda Guerra Mundial já nasce sob a sombra de uma potencial Terceira. A exposição acontece em plena corrida armamentista entre Estados Unidos e União Soviética, enquanto grupos pacifistas fazem manifestações nas ruas de Nova Iorque, como aqueles que Mekas filmou em *Los Lost Lost*.

A visita de Duschenes à exposição é uma tentativa de avaliar esse novo jogo de poder que se configurou. Às vésperas da década de 1960, em um mundo que parece incapaz de se livrar das

desavenças e dos conflitos armados, ele se pergunta se é possível a beleza – no caso representada pela arquitetura – corresponder à realidade. Esta pergunta permanece sem resposta, e é a nossa vez de perguntar o que ele teria pensado de um dos novos rumos da arquitetura na Europa e nos Estados Unidos, onde várias cidades vêm se redesenhando urbanisticamente e redesenhando o entorno de alguns dos seus monumentos – vários deles símbolos da liberdade e da democracia ocidental – de forma a se proteger de ataques terroristas. Penso que ele não acharia nada de belo nessa tendência que já tem até alcunha: “urbanismo antiterrorismo”.

Sempre atento às questões nevrálgicas que movem a humanidade e à função social da arquitetura, é provável que ele fizesse uma viagem à Europa e aos Estados Unidos especialmente para filmar esse novo tipo de construção que sitiou a Torre Eiffel, que, no lugar de esculturas ao ar livre, fincou enormes blocos de concreto nas calçadas de Berlim e erigiu um museu culturalmente ensimesmado que lembra uma gigantesca ossada de dinossauro no lugar do World Trade Center que ele tanto filmou. Igualmente provável, ele criaria um curso para falar sobre a arquitetura contemporânea oriunda da violência, também visível, em várias cidades brasileiras, onde condomínios de luxo são cercados por barricadas mais ou menos disfarçadas, muros coroados de arame farpado que lembram os campos de concentração da Segunda Guerra Mundial e, um dos ícones da arquitetura urbana brasileira, as guaritas.

Mas, acredito que ele também apontaria para as respostas possíveis contra essa tendência, como é o caso do arquiteto italiano Renzo Piano, que resolveu dedicar-se quase exclusivamente a projetos de prédios públicos, como escolas, universidades, bibliotecas, hospitais, museus e salas de espetáculo, segundo ele, “máquinas, não de guerra, mas de paz”, com a finalidade de

promover o encontro entre as pessoas, produzindo “o milagre da convivência”. Provavelmente, ao final da aula, Duschenes chegaria ao ponto que realmente lhe interessava: as pessoas que convivem com essas estruturas – ou no interior delas – para quem sabe alargar as fronteiras interpretativas da afirmação que ele escreveu um dia a um amigo querido, algo que diz respeito a todos nós e à nossa forma de estar no mundo: “A história não corre pela reta, no seu devido trilho. Desvios acontecem. Aí está a arquitetura, perfeitamente aceitável”.

[17] O Conjunto Arquitetônico da Pampulha é formado por cinco monumentos: a Casa Kubitschek, o Iate Tênis Clube, a Casa do Baile, o Museu de Arte da Pampulha e a Igreja São Francisco de Assis.

[18] Outro excelente exemplo de reconstrução moral é a Feira Mundial de Nova Iorque em 1939, cujo slogan era “Construindo o mundo de amanhã” e visava sepultar a lembrança da crise de 1929.

[19] A guerra franco-prussiana de 1870-1871 era, por sua vez, considerada por Otto von Bismarck uma consequência da derrota prussiana diante de Napoleão Bonaparte na batalha de Jena-Auerstedt, em 1806.

[20] Sistema experimental de projeção cinematográfica com dez projetores sincronizados sobre uma tela circular.

[21] Outras empresas norte-americanas participaram da Expo 58, como Coca-Cola, ibm, Kodak, Philip Morris, além de algumas empresas europeias, como a Philips (Nilsen, 2011).

[22] Segundo o Bureau International des Expositions (bie), o slogan da Expo 58 era “A World View: A New Humanism” (“Uma visão de mundo: um novo humanismo”).

[23] Movimento de câmera rápido.

parte III

O REPÓRTER DA ARTE

“E o que dizer, mas sobretudo que esperar de mim, se, como professor, não me acho tomado por este outro saber, o de que preciso estar aberto ao gosto de querer bem, às vezes, à coragem de querer bem aos educandos e à própria prática educativa de que participo.”

PAULO FREIRE, *Pedagogia da autonomia*

capítulo 1

O cinema como processo pedagógico

Na série de entrevistas filmadas que resultaram no *O abecedário de Gilles Deleuze* (*L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, 1988), na letra P de "Professor", Deleuze diz que uma aula não precisa ser entendida totalmente, pois é uma matéria em movimento:

> Uma aula é emoção. É tanto emoção como inteligência. Sem emoção, não há nada, não há interesse algum. Não é uma questão de entender e ouvir tudo, mas de acordar em tempo de captar o que lhe convém pessoalmente. É por isso que um público variado é muito importante. Sentimos o deslocamento dos centros de interesse, que pulam de um para outro. Isso forma uma espécie de tecido esplêndido, uma espécie de textura.

Três décadas mais tarde, inspirados no abecedário de Deleuze, o grupo de pesquisa do Cinema para Aprender e Desaprender (cinead)/Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual (lecav) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ufrj) produziu o filme *Abecedário de educação com Jorge Larrosa Bondía* (2016). Na letra P, o pedagogo e filósofo da educação Jorge Larrosa Bondía fala sobre "Presença": tanto o professor quanto o aluno precisam estar presentes na sala de aula "de corpo e alma", isto é, estarem em um lugar fisicamente, mas também, "tornar presente", no sentido de prestar atenção à matéria, algo que só é possível dentro de um estado de suspensão temporária do passado e do futuro. Ele explica que a escola pode ser uma forma de deter o fluxo do tempo, criando um tempo presente que nos faz esquecer o resto do tempo. É o que ele chama de "êxtase temporal". Portanto, para ele, são necessárias

três presenças em uma aula: a presença física, a presença da matéria apresentada e a presença de um tempo presente. O estudo acontece dentro deste alinhamento.

Em princípio, os comentários de Deleuze e Larrosa dizem coisas diferentes. O primeiro fala da aleatoriedade daquilo que irá despertar a curiosidade do aluno, fazendo-o "acordar a tempo" de reter algo que lhe interessa, da imponderabilidade da transmissão do conhecimento pelo fato de a aula ser uma "matéria em movimento". Larrosa aponta para um tempo suspenso, cortado do tempo externo à aula, e assim alude a uma imobilidade que não é imobilismo, mas atenção e compenetração. Apesar das diferenças, os dois professores-filósofos dizem que uma aula, por mais indefinível ou variável, é uma experiência extraordinária, no sentido de algo fora do ordinário, um ritual não desprovido de uma dimensão misteriosa. Ambos parecem concordar, quando, por exemplo, Deleuze fala em "emoção", "tecido esplêndido" e Larrosa em "êxtase temporal".

Talvez haja tantas definições de aula quanto existem professores no mundo. Além disso, hoje em dia não podemos ignorar os conceitos de "presencial" e "remoto", ou "não presencial" e de educação à distância (EaD) que se consolidaram durante e depois da pandemia de covid-19 (2020-2023). Diante desse leque, saliento que procuro compreender qual teria sido a definição de "aula" ou "professor" no caso específico de Duschenes, articulando sua metodologia a outros sistemas de ensino e reflexões sobre o tema. O que o torna um educador, no sentido ao qual já me referi, isto é, aquele que não se limita a ensinar ou transmitir dados ou informações, mas forma pessoas? E o que vem a ser "formar pessoas"? Em *O mestre ignorante – Cinco lições sobre a emancipação intelectual*, Rancière se refere ao mestre emancipador (*maître émancipateur*), segundo um método de igualdade onde a vontade de

aprender se sobrepõe à vontade de ensinar. O mestre emancipador é aquele que desperta esse desejo, e não aquele pratica o princípio do embrutecimento (*abrutissement*) ao despejar sobre o aluno uma "inteligência superior".

Paulo Freire vai além, afirmando que formar é muito mais que treinar alguém e esmiúça o conceito de formação, destacando a interdependência orgânica entre quem forma e quem é formado, dinâmica que subentende a continuidade do processo:

> (…) ensinar não é transferir conhecimentos, conteúdos nem formar é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado. Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender. Quem ensina, ensina alguma coisa a alguém. Por isso é que, do ponto de vista gramatical, o verbo ensinar é um verbo transitivo-relativo. Verbo que pede um objeto direto – alguma coisa – e um objeto indireto – a alguém.

Postos estes conceitos, nenhum deles de natureza conservadora, procuro elaborar uma arqueologia acerca das origens de Duschenes professor de história da arte. Lanço mão de dados sobre a sua formação, cotejo elementos da sua metodologia e de outros educadores, mas também me apoio sobre a memória de alguns ex-alunos. Neste ponto, é fundamental dar-lhes a palavra, pois, se sempre haverá espectadores para os filmes, seus ex-alunos são as testemunhas de uma circunstância que não se repetirá mais. Lembro o leitor que, se este livro procura trazer à luz o cineasta amador, personagem materialmente afirmado pelas 227 películas que deixou ao morrer, o educador corre o risco de desaparecer, na medida em que ele só se consubstanciava na presença dos alunos.

Começo com alguns exemplos de experiências pedagógicas fora dos padrões convencionais. Em *Elogio da escola*, Larrosa narra o caso das Missões Pedagógicas da ii República Espanhola, implantadas em 1931 por Manuel Bartolomé Cossío. As Missões tinham o objetivo de ir até as populações de camponeses e promover ações culturais e educativas. Essas ações consistiam em "cinco artefatos portáteis": o Museu do Povo (ou Museu Ambulante), o Serviço de Cinema, as Bibliotecas Ambulantes, o Coro do Povo e o Teatro do Povo. Havia uma "ideia de escola" na empreitada: "[…] as Missões não eram concebidas como um projeto, mas como uma proposta, ou seja, como algo que se colocava no mundo, que se fazia no mundo, mas cujos efeitos não se pensavam em termos de resultados, mas em termos de respostas".

O caso das Missões é uma amostra das vanguardas pedagógicas do século XX, incubadas no bojo das reestruturações sociais e econômicas que ocorreram após a Segunda Revolução Industrial no final do século xix. Movimentos políticos socialistas se organizam e se fortalecem no mesmo compasso que os movimentos sindicais. Dentro dessa onda revolucionária, anarquistas que atuavam junto aos movimentos sindicais passam a defender a implantação de novas pedagogias e a criação de um novo modelo de escola, fora dos padrões tradicionais vigentes. Os modelos pedagógicos progressistas que se disseminaram pela Europa no início do século XX não eram necessariamente vinculados a agendas políticas. Consonantes com o espírito de vanguarda que permeava o período, eram geralmente fruto de correntes de pensamento com diferentes gradações sociopolíticas.

Duschenes participa de uma dessas experiências na adolescência: a escola Marienau, fundada em 1923, na pequena cidade de Bad Gandersheim pelo casal Max e Gertrud Bondy. A proposta da escola baseava-se no conceito de "comunidade escolar", segundo a

pedagogia reformista alemã da época. Max Bondy tinha sido professor de história enquanto Gertrud, oriunda de uma família de intelectuais judeus de Praga, tinha tido uma formação em medicina. Ela acabou optando pela psicanálise e psiquiatria depois de assistir a palestras de Sigmund Freud em Viena.

Essas iniciativas pedagógicas progressistas não se contentavam em elaborar uma grade curricular: atribuíam-se o valor de "missão" que, no caso de Marienau – ou Gut Marienau, como passa a ser chamada a partir de 1929 – significava oferecer não somente conhecimento, mas uma sólida formação intelectual bem como alento moral. Duschenes conta em suas memórias que, além das viagens anuais, a escola tinha um tipo de governo interno formado por alunos, com parlamento e gabinetes. Todos passavam pelo crivo de provas, e isto incluía os professores, que podiam ser reprovados, em alguns casos, sem segunda chance.

As aulas eram ministradas em línguas diferentes, segundo um critério de pertinência definido pelo casal Bondy: gramática, história e poesia em alemão; geografia e direitos humanos e internacionais em inglês; filosofia e literatura em francês. Durante a temporada em Marienau, Duschenes aprendeu a tocar violoncelo, descobriu a música de Stravinsky, fez teatro e conviveu com um grupo heterogêneo de jovens vindos de meios progressistas. A disponibilidade de Gertrud Bondy em ouvir os alunos sempre que precisavam tornou-se um paradigma que ele aplicou quando, por sua vez, tornou-se professor: "Cada aluno podia pedir conselho numa hora particular. Podem imaginar como isto era uma educação em relações humanas, e como eu aproveitei disso para a minha vida inteira, ainda mais, muitos anos depois, com as centenas de alunos na FAAP com treinamento em comunicação e línguas". Quanto a Max Bondy, Duschenes não o tinha em tão alta conta devido à postura que julgou subserviente ao regime nazista, "querendo

passar como grande educador, ou reeducador da juventude após a guerra perdida – a Primeira –, e fez mais mal do que bem".

Apesar de ter considerado a sua passagem por Marienau "dois anos e meio de paraíso", depois de adulto, sua visão sobre a escola não é tão edulcorada, como descobrimos no relato que faz do seu pedido de casamento à Maria. No lugar de um "sim" imediato, ele foi questionado sobre o que pretendia fazer da vida e como pensava educar seus filhos: "Aí seguiu-se uma longa exposição sobre minha própria educação, liberal e livre, como eu tinha recebido da minha mãe e de Marienau, porém com certas restrições: Marienau me tornou *weltfremd* (alienado), com ideias já passadas, o que me deu tanto problema em Praga". Então qual a origem da metodologia de Duschenes? Pois, se Marienau foi uma experiência importante, ela o foi talvez mais no sentido das relações humanas lá cultivadas que por uma questão metodológica.

Se retrocedermos mais um pouco no tempo chegamos a um episódio elucidativo: quando Duschenes tinha cerca de nove anos, sua mãe se inscreveu no curso noturno de história da arte da Universidade de Hamburgo e resolveu levar o menino com ela às aulas. O professor era ninguém menos de Erwin Panofsky, que lá lecionou entre 1920 e 1933. Além da experiência em si das aulas de Panofsky, Duschenes conta (com muita graça) a origem da sua metodologia fundamentada em imagens:

> Naquela época, história da arte consistia principalmente na pintura italiana do renascimento. Agora imaginem um pequeno menino num grande auditório escuro com centenas de estudantes atenciosos tomando notas para não perder uma palavra preciosa da Eminência, a pequena figura lá longe no palco falando uma língua incompreensível sobre um assunto completamente fora do alcance de uma criança. Dá para meter medo, e assim foi no início. Aliviado por imagens estranhas, slides em preto e branco sobre misteriosos

> acontecimentos: dúzias de vezes mulher com nenê, dúzias de vezes um homem nu no colo de uma enfermeira com uma cruz no fundo e árvores com outros sujeitos pendurados. Mistério total para mim. Em casa mamãe abriu livros e tentou heroicamente me explicar estes estranhos acontecimentos do passado. Eu só vivia para o momento em que o professor batia no chão com seu mostrador para mudar o slide.

É preciosa a lembrança do menino que toma a Virgem Maria por uma enfermeira no que devem ter sido *slides* de pinturas representando a deposição de Jesus Cristo. É igualmente preciosa a descrição do método de ensino que o próprio Panofsky faz em *Significado nas artes visuais*, quando narra os primórdios da sua vida nos Estados Unidos, onde deu aulas e conferências nas Universidades de Nova Iorque (nyu) e Princeton a partir de 1933. Ao inaugurar, com outros professores europeus refugiados, o Instituto de Belas-Artes da nyu, por falta de uma alternativa melhor, o grupo começou a dar aulas em um *speakeasy* na Rua 52, e depois se transferiu para a Rua 83:

> Assim, foi alugado um pequeno apartamento na esquina da Rua 83 com a Avenida Madison, que passou a abrigar os *slides* que foram acumulados pelos conferencistas individualmente e uma dessas coleções-padrão de livros de arte que se podia obter, sob encomenda, da Carnegie Corporation.

Panofsky ainda evoca “a ótima biblioteca e uma das melhores coleções de *slides*” que o instituto dedicado ao ensino da história da arte abrigaria mais tarde, em um edifício de seis andares na Rua 80. Panofsky por sua vez tinha sido aluno de Aby Warburg (nascido em Hamburgo), criador do *Atlas Mnemosyne* e responsável por alçar a iconologia ao patamar de método no estudo e interpretação da

história da arte[1]. O método de Warburg privilegiava o conteúdo da arte em detrimento de uma história da arte que se pautava pela forma, como era o caso de Heinrich Wölffflin e o estudo dos estilos. Outro discípulo de Warburg foi Ernst Gombrich e o título da sua obra mais conhecida já indica a abordagem inovadora e intencionalmente acessível que nasceu dentro deste grupo: *The Story of Art*. Gombrich – uma das principais indicações bibliográficas de Duschenes para seus alunos – utiliza a palavra "*Story*" e não "*History*", sutileza que se perde na tradução para o português e que é, no entanto, crucial para a compreensão da abordagem da arte que ele propõe.

Portanto, não se tratava apenas de mostrar *slides*. Acima de tudo, Panofsky considerava o historiador da arte "um humanista cujo 'material primário' consiste nos registros que nos chegam sob a forma de obras de arte", e a partir dessa definição, pensava a obra de arte em um contexto determinado que colocava em relação a estética intuitiva e a pesquisa arqueológica, formando o que ele chamava de "situação orgânica".

Duschenes nunca deixou de ressaltar a importância de Panofsky na elaboração da sua metodologia de ensino. Na série *Arte & Matemática* (2000) da tv Cultura/tv Escola, com trechos dos filmes que ele fez no Nepal, em Veneza e na Espanha, ele conta que Panofsky foi determinante na escolha do seu método de trabalho, com filmes que permitiam retratar as pessoas como elas eram, movimentando-se no dia a dia, no seu meio ambiente, seja na rua, seja em paisagens rurais, para, a partir daí, compreender sua produção artística, mas também como se moviam na vida real. E completa nas memórias:

> A arte tinha tomado conta de mim para sempre. O segredo era, e isto foi importantíssimo para mim, a maneira de localizar e ver, com os

> dados fornecidos, obra por obra. A enorme diferença do método de Panofsky era o seguinte: cada obra é produto de um homem. Para julgar o apresentado é necessário conhecer este homem: seu tempo, sua vida, ambiente, família, posição social, política e financeira, sua saúde, hábitos de alimentação, vizinhança, clima, fofocas e tudo mais que pudermos encontrar de tempo e espaço, além dos antecedentes, mestres, ajudantes, ateliers, escolas, material existente como telas, tintas, vernizes, armazenagem, vendas, críticas, colecionadores, inimigos, valores de mercado etc. etc. etc. Perfeitamente natural e lógico, mas precisava de um Panofsky para introduzir este método.

Ele chegou a projetar *slides* em aulas e conferências e este método foi amplamente utilizado por muitos professores de história da arte no século XX. O formato ainda sobrevive, hoje substituído por suportes, programas e aplicativos mais modernos como o PowerPoint (Microsoft) e outras ferramentas parecidas. Contudo, o que nos interessa são os filmes que ele introduziu na sua atividade de palestrante. Duschenes compreendeu que um filme podia potencializar o impacto da imagem fixa. Com a imagem em movimento, ele daria um passo adiante em relação ao método de Panofsky ao mostrar uma manifestação cultural ou uma obra de arte em seu contexto, ao revelar o espaço tridimensional em torno dela, o percurso museográfico dentro de um espaço expositivo, a movimentação das pessoas nesse espaço, e diferença fundamental em relação às imagens fixas, ao capturar as reações e as interações provocadas pela obra.

A câmera não era apenas parte da metodologia. Duschenes chega a se referir a ela como um prolongamento do seu corpo: “Muitos anos mais tarde com meu braço direito, minha câmera de 8mm, filmes coloridos, gravadores modernos de som[2], projetores de alta luminosidade, telas de grande reflexividade, pude ampliar o impacto das conferências”. Isto demonstra que ele tinha plena

consciência do efeito catalisador da imagem em movimento e sabia explorar os seus efeitos.

Segundo Agnaldo Farias, Duschenes inventou o professor-cineasta e isto possibilitou uma nova forma de análise das imagens. Ex-aluno de Duschenes e professor da faud-usp, Farias explica que a análise de uma obra fixa, no caso de uma fotografia ou de um *slide*, é vinculada a um discurso verbal que é efêmero, está sempre no presente, enquanto o filme nos permite mergulhar em sua narrativa: "O filme dele fica, a imagem dele, a visão dele, a construção" que partia da montagem e incorporava o próprio percurso do professor pelos lugares que visitava, sempre com a câmera na mão e sem tripé: "Então essa operação é que é uma novidade, em termos pedagógicos, é que dá essa ambientação, essa ambiência que só a imagem jamais dará, […] mas é uma reconstrução teórica", pois só a imagem em movimento é capaz de contextualizar uma obra organicamente, conferindo à experiência de estar diante dela uma temporalidade interna à sua representação.

Diante da circunstância criada pela metodologia de Duschenes, ao me referir aos filmes, prefiro a palavra "processo" à palavra "ferramenta", pois eles desempenharam um papel muito além da ilustração dentro do quadro de uma aula. Se os filmes fossem apenas ferramentas, Duschenes não teria dedicado boa parte da sua vida e dos seus recursos financeiros para realizá-los. Poderia simplesmente ter adquirido filmes didáticos institucionais já disponíveis, como tantos outros professores fizeram e ainda fazem. Ou poderia ter se contentado em fazer alguns filmes, recorrendo a um mesmo repertório cinematográfico de base ao longo dos anos. Não somente ele nunca parou de filmar como montava e remontava as películas segundo o curso ou palestra que pretendia dar, o que explica o título bastante longo de alguns filmes. Por esse motivo, o que temos hoje, na maior parte das obras, não é a montagem

definitiva, mas *a última* montagem. As remontagens podiam acontecer com um lapso de tempo considerável entre elas, às vezes décadas, o que dificulta bastante o mapeamento e quantificação da produção.

O fato de ele realizar os filmes, montá-los e remontá-los segundo a apresentação que pretendia fazer, preparar uma trilha musical e um comentário oral articulado à narrativa das imagens confere ao material uma dimensão criativa, sensível, constitutiva e performática que consolida seu método:

> Meu método, que agora podem entender, consistia justamente em introduzir os dados essenciais através da câmera em movimento, com personagens e sons, tão perto da realidade quanto possível. Resulta daí uma relação mais fácil e correta matéria-ouvinte, além de um engajamento emocional além da apresentação oral, didática do relator. Dividia minhas aulas e conferências assim: teoria e emoção. Nem falar da música usada para acompanhar e garantir o clima certo. Mais uma inestimável vantagem: autoridade de falar sobre o assunto, porque os filmes eram sempre da minha própria autoria. Eu estive lá, nenhuma mentira. Trabalho de meio século, estudos, interesse… e dinheiro.

No final dos anos 1960, Duschenes é convidado a dar cursos livres e palestras na FAAP. A origem do convite está nas reuniões que ele promovia em casa desde os anos 1940 e durante as quais fazia projeções comentadas dos filmes de viagem. Os saraus de história da arte suscitavam um interesse crescente e passaram a ser frequentados por mais e mais pessoas. E assim foi se firmando a reputação de Duschenes como palestrante de história da arte brilhante. Havia reuniões voltadas para expoentes da elite paulistana, entre eles, Roberto Pinto de Souza e sua mulher, Lucia Scarpa Comenale Pinto de Souza, que sucede à Annie Alvares

Penteado na presidência da FAAP em 1965, o historiador e crítico de arte Walter Zanini e o casal Flusser. Com a criação da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações em 1967, a FAAP torna-se uma faculdade e o desejo de Duschenes de ser de um professor se concretiza. Ele leva para o ambiente acadêmico exatamente a mesma dinâmica e estrutura das palestras que dava em sua casa.

Agora em contato direto com a juventude brasileira, Herbert e Maria passam a abrir a casa da Rua Valença todos os domingos para alunos que procuravam aprofundar o conteúdo dado em sala de aula, mas também jovens de outras procedências, inclusive de outras universidades, como é o caso de Farias, que frequentou as reuniões na casa de Duschenes por dois anos no final da década de 1970. Ele relata seu primeiro contato com o professor:

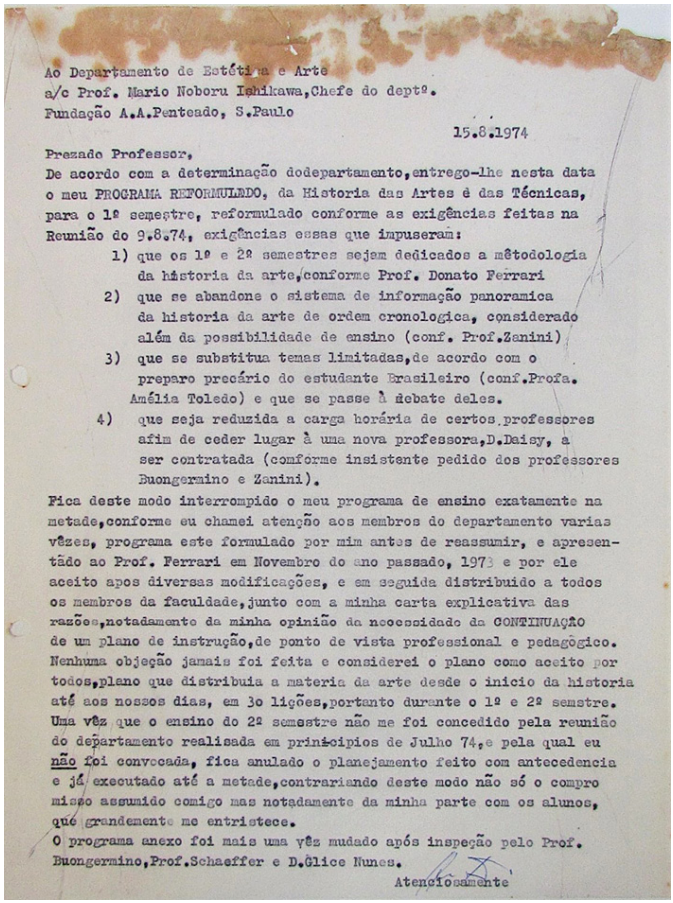
> Quando ele falou, "Voltem na semana que vem, eu estou esperando. O que vocês querem de mim? Eu tenho essa discoteca, que tem não sei quantos discos e tenho essa biblioteca, tudo isto está à disposição de vocês". Essa generosidade era quase incompreensível. Nunca vi ninguém com tanta generosidade, tanta disponibilidade. Chamar as pessoas para sua casa, abrir a sua casa, só para informar. É um projeto quase civilizatório, no sentido de transmitir conhecimento sem querer nada em troca.

Com um fluxo contínuo de aulas e a demanda por novos conteúdos, os filmes se diversificam e seu número aumenta na mesma proporção das viagens que Duschenes empreende anualmente. Ele será efetivado na FAAP no início dos anos 1970. Será também convidado a chefiar o Departamento de Estética, abandonando gradualmente, porém definitivamente, a arquitetura.

[1] Em *Quand les images prennent position – L' Œil de l'histoire*, Georges Didi-Huberman diz que a pedagogia por meio da imagem despontou durante o Iluminismo, notadamente a partir de reflexões de Jean-Jacques Rousseau,

fazendo-se presente na literatura infantil e em abecedários ilustrados. Pedagogos alemães logo adotaram o método.

[2] Duschenes se refere aqui aos gravadores que ele utilizava durante as aulas para tocar as trilhas musicais que acompanhavam as projeções.



Ao Departamento de Estética e Arte
a/c Prof. Mario Noboru Ishikawa, Chefe do deptº.
Fundação A.A.Penteado, S.Paulo

15.8.1974

Prezado Professor,
De acordo com a determinação dodepartamento, entrego-lhe nesta data o meu PROGRAMA REFORMULADO, da Historia das Artes e das Técnicas, para o 1º semestre, reformulado conforme as exigências feitas na Reunião do 9.8.74, exigências essas que impuseram:

1) que os 1º e 2º semestres sejam dedicados a mêtodologia da historia da arte, conforme Prof. Donato Ferrari
2) que se abandone o sistema de informação panoramica da historia da arte de ordem cronologica, considerado além da possibilidade de ensino (conf. Prof. Zanini)
3) que se substitua temas limitadas, de acordo com o preparo precário do estudante Brasileiro (conf. Profa. Amélia Toledo) e que se passe à debate deles.
4) que seja reduzida a carga horária de certos professores afim de ceder lugar à uma nova professora, D. Daisy, a ser contratada (comforme insistente pedido dos professores Buongermino e Zanini).

Fica deste modo interrompido o meu programa de ensino exatamente na metade, conforme eu chamei atenção aos membros do departamento varias vêzes, programa este formulado por mim antes de reassumir, e apresentado ao Prof. Ferrari em Novembro do ano passado, 1973 e por ele aceito apos diversas modificações, e em seguida distribuido a todos os membros da faculdade, junto com a minha carta explicativa das razões, notadamente da minha opinião da necessidade da CONTINUAÇÃO de um plano de instrução, de ponto de vista professional e pedagógico. Nenhuma objeção jamais foi feita e considerei o plano como aceito por todos, plano que distribuia a materia da arte desde o inicio da historia até aos nossos dias, em 30 lições, portanto durante o 1º e 2º semstre. Uma vêz que o ensino do 2º semestre não me foi concedido pela reunião do departamento realisada em princípios de Julho 74, e pela qual eu não foi convocada, fica anulado o planejamento feito com antecedencia e já executado até a metade, contrariando deste modo não só o compromisso assumido comigo mas notadamente da minha parte com os alunos, que grandemente me entristece.
O programa anexo foi mais uma vêz mudado após inspeção pelo Prof. Buongermino, Prof. Schaeffer e D. Glice Nunes.

Atenciosamente

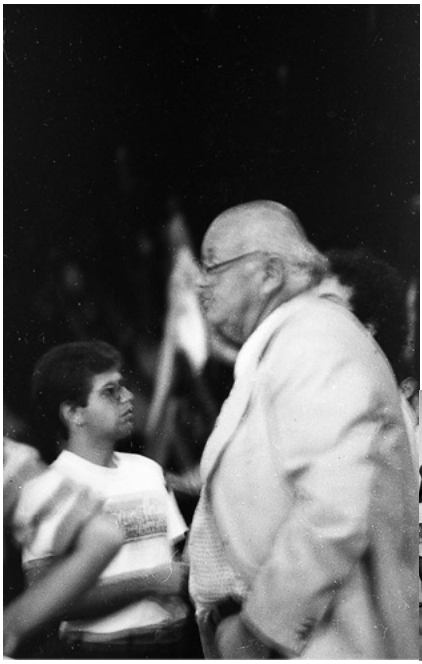
Figura 96
Programa reformulado do curso "A história da arte e cultura ocidental" – FAAP (1974)

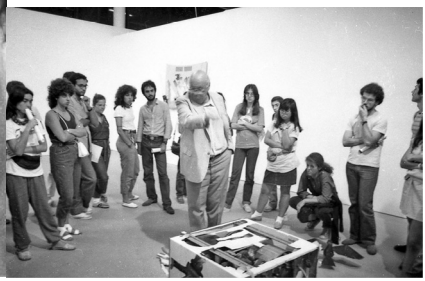
PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 97** *J. Dubuffet – Paris – ny – 73*

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 98**
Videoperformance de Genilson Soares na Pinacoteca

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 99** Casal na vídeoperformance de Genilson Soares

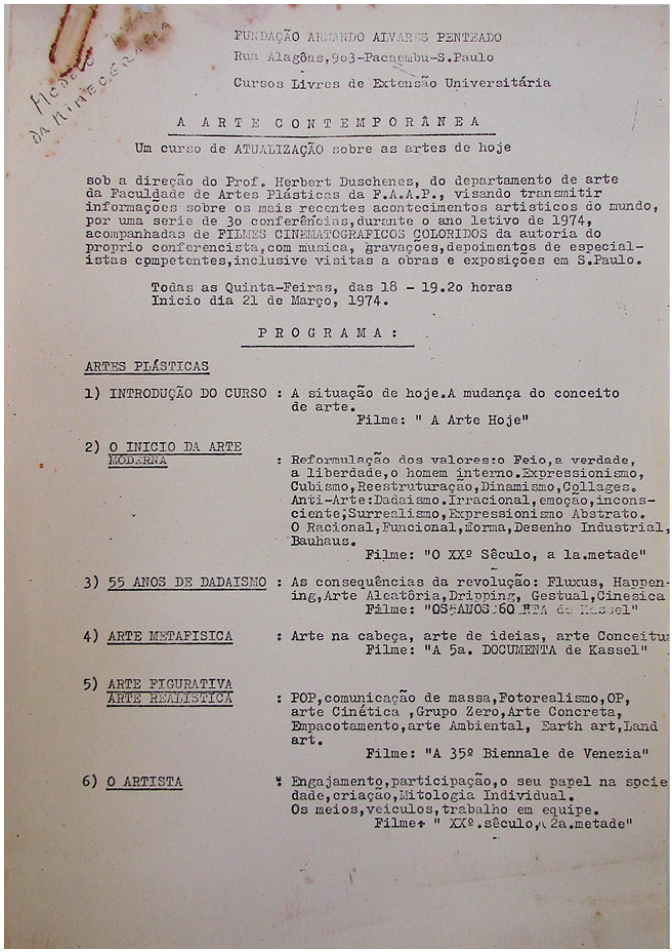
PMSP/SMC/CCSP/AMM





Figuras 100-102 Duschenes com alunos da faap na 17ª Bienal de São Paulo (1983)

Fotos Flávio Matangrano



FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO
Rua Alagôas,903-Pacaembu-S.Paulo

Cursos Livres de Extensão Universitária

A A R T E C O N T E M P O R Â N E A

Um curso de ATUALIZAÇÃO sobre as artes de hoje

sob a direção do Prof. Herbert Duschenes, do departamento de arte da Faculdade de Artes Plásticas da F.A.A.P., visando transmitir informações sobre os mais recentes acontecimentos artisticos do mundo, por uma serie de 30 conferências,durante o ano letivo de 1974, acompanhadas de FILMES CINEMATOGRAFICOS COLORIDOS da autoria do proprio conferencista,com musica, gravações,depoimentos de especialistas competentes,inclusive visitas a obras e exposições em S.Paulo.

Todas as Quinta-Feiras, das 18 - 19.2o horas
Inicio dia 21 de Março, 1974.

P R O G R A M A :

ARTES PLÁSTICAS

1) INTRODUÇÃO DO CURSO : A situação de hoje.A mudança do conceito de arte.
Filme: " A Arte Hoje"

2) O INICIO DA ARTE MODERNA : Reformulação dos valores:o Feio,a verdade, a liberdade,o homem interno.Expressionismo, Cubismo,Reestruturação,Dinamismo,Collages. Anti-Arte:Dadaismo.Irracional,emoção,inconsciente;Surrealismo,Expressionismo Abstrato. O Racional,Funcional,Forma,Desenho Industrial, Bauhaus.
Filme: "O XXº Sêculo, a 1a.metade"

3) 55 ANOS DE DADAISMO : As consequências da revolução: Fluxus, Happening,Arte Aleatória,Dripping, Gestual,Cinesica
Filme: "OS ANOS 60 NA [illegible] de Kassel"

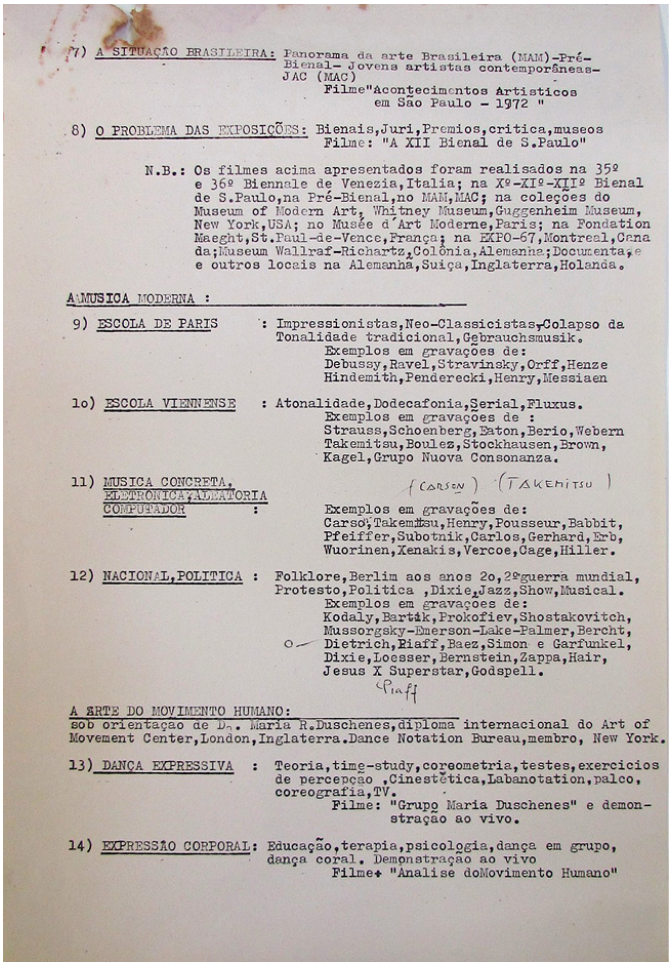
4) ARTE METAFISICA : Arte na cabeça, arte de ideias, arte Conceitu
Filme: "A 5a. DOCUMENTA de Kassel"

5) ARTE FIGURATIVA
ARTE REALISTICA : POP,comunicação de massa,Fotorealismo,OP, arte Cinética ,Grupo Zero,Arte Concreta, Empacotamento,arte Ambiental, Earth art,Land art.
Filme: "A 35º Biennale de Venezia"

6) O ARTISTA : Engajamento,participação,o seu papel na sociedade,criação,Mitologia Individual. Os meios,veiculos,trabalho em equipe.
Filme: " XXº.sêculo, 2a.metade"

Figura 103
Programa do curso sobre arte contemporânea – FAAP (1974)

PMSP/SMC/CCSP/AMM



7) A SITUAÇÃO BRASILEIRA: Panorama da arte Brasileira (MAM)-Pré-Bienal- Jovens artistas contemporâneas-JAC (MAC)
Filme"Acontecimentos Artisticos em São Paulo - 1972 "

8) O PROBLEMA DAS EXPOSIÇÕES: Bienais,Juri,Premios,critica,museos
Filme: "A XII Bienal de S.Paulo"

N.B.: Os filmes acima apresentados foram realisados na 35º e 36º Biennale de Venezia,Italia; na Xº-XIº-XIIº Bienal de S.Paulo,na Pré-Bienal,no MAM,MAC; na coleções do Museum of Modern Art, Whitney Museum,Guggenheim Museum, New York,USA; no Musée d'Art Moderne,Paris; na Fondation Maeght,St.Paul-de-Vence,Prança; na EXPO-67,Montreal,Cana da;Museum Wallraf-Richartz,Colônia,Alemanha;Documenta,e e outros locais na Alemanha,Suiça,Inglaterra,Holanda.

A MUSICA MODERNA :

9) ESCOLA DE PARIS : Impressionistas,Neo-Classicistas,Colapso da Tonalidade tradicional,Gebrauchsmusik.
Exemplos em gravações de:
Debussy,Ravel,Stravinsky,Orff,Henze Hindemith,Penderecki,Henry,Messiaen

1o) ESCOLA VIENNENSE : Atonalidade,Dodecafonia,Serial,Fluxus.
Exemplos em gravações de :
Strauss,Schoenberg,Eaton,Berio,Webern Takemitsu,Boulez,Stockhausen,Brown, Kagel,Grupo Nuova Consonanza.

11) MUSICA CONCRETA, ELETRONICA,ALEATORIA COMPUTADOR :
(CARSON) (TAKEMITSU)
Exemplos em gravações de:
Carso,Takemitsu,Henry,Pousseur,Babbit, Pfeiffer,Subotnik,Carlos,Gerhard,Erb, Wuorinen,Xenakis,Vercoe,Cage,Hiller.

12) NACIONAL,POLITICA : Folklore,Berlim aos anos 2o,2ºguerra mundial, Protesto,Politica ,Dixie,Jazz,Show,Musical.
Exemplos em gravações de:
Kodaly,Bartók,Prokofiev,Shostakovitch, Mussorgsky-Emerson-Lake-Palmer,Bercht, Dietrich,Piaff,Baez,Simon e Garfunkel, Dixie,Loesser,Bernstein,Zappa,Hair, Jesus X Superstar,Godspell.
Piaff

A ARTE DO MOVIMENTO HUMANO:
sob orientaçao de D. Maria R.Duschenes,diploma internacional do Art of Movement Center,London,Inglaterra.Dance Notation Bureau,membro, New York.

13) DANÇA EXPRESSIVA : Teoria,time-study,coreometria,testes,exercicios de percepção ,Cinestética,Labanotation,palco, coreografia,TV.
Filme: "Grupo Maria Duschenes" e demonstração ao vivo.

14) EXPRESSÃO CORPORAL: Educação,terapia,psicologia,dança em grupo, dança coral. Demonstração ao vivo
Filme+ "Analise doMovimento Humano"

Figura 104
Programa do curso sobre arte contemporânea – FAAP (1974)
PMSP/SMC/CCSP/AMM

capítulo 2

Uma missão de vida

A Faculdade de Artes Plásticas da FAAP absorve o Curso para Formação de Professores de Desenho que existia desde 1953. A nova faculdade era composta por dois cursos autônomos: o curso de Artes Plásticas organizado por Roberto Pinto de Souza, e o curso de

Humanidades e Comunicações organizado por Miguel Reale. O artista plástico Donato Ferrari é convidado a ser o diretor executivo do curso de Artes Plásticas, e Irineu Strenger assume o mesmo cargo no curso de Humanidades e Comunicações. Nos anos seguintes, são contratados teóricos como Herbert Duschenes, Anna Mantovani, Derli Barroso e Raphael Buongermino Netto, e artistas para as aulas práticas, entre eles Nelson Leirner, Nicolas Vlavianos, Tereza Nazar, Marcelo Grassmann, Antonio Carelli, Sérgio Ferro, Darel Valença Lins, Julio Plaza, Regina Silveira e Tomoshige Kusuno. No curso de Humanidades e Comunicações, Villém Flusser é convidado a ministrar a disciplina Teoria da Comunicação, mas, ao voltar a morar na Europa nos anos 1970, ele é substituído por José Gabriel Borba Filho.

A criação da faculdade acontece no momento em que o Brasil, sob o comando de um governo militar desde o golpe de 1964, vê o recrudescimento do regime ditatorial a partir de dezembro de 1968, através do Ato Institucional Número Cinco, o ai-5. Essa medida permitia ao governo do general Artur da Costa e Silva suspender direitos individuais, concentrar poderes no executivo, cassar mandatos, suspender garantias constitucionais e restringir a liberdade de imprensa através da censura. Em 2018, conversei com Nicolas Vlavianos, professor da FAAP desde 1969. Ele contou como era lecionar em uma faculdade de artes plásticas naquele momento. Segundo ele, a pressão começou a se fazer sentir aos poucos[3].

> Eu me lembro, numa época, chegou uma pessoa que assumiu a parte administrativa na faculdade que, não sei se era ou não era um major da aeronáutica – eu acho que era –, e trouxe um ajudante dele que seria um sargento, que ficava lá dentro. Era ridículo, porque ele queria que os professores fossem vestidos a rigor. Era absurdo para nós, porque ninguém ia de terno e gravata numa escola de arte.

Em outra ocasião, Vlavianos mandou um desses "administradores" se retirar da sala de aula, pois ele queria proibir uma aluna de trabalhar fora do horário das aulas: "[…] ele queria impor uma vontade que na caserna podia funcionar, mas não numa escola de arte". Ainda segundo Vlavianos, apesar de atritos e alguns episódios mais tensos, não houve na Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da FAAP a determinação de uma grade curricular ou diretrizes específicas, o que pode explicar em parte o fato de Duschenes ter adotado desde o início uma metodologia própria. Para Vlavianos, a FAAP teve inclusive um papel de guarida para professores estrangeiros:

> Ela [FAAP] conseguiu juntar várias pessoas. Como o Tomoshige, ele vinha do Japão, nem falava português. Mas ele realmente teve um papel muito importante dentro da FAAP. Fazia os alunos pensar de outra maneira, porque ele também era diferente. Então talvez o papel do Duschenes e dos outros professores era esse mesmo, mostrar que pessoas diferentes, com pensamentos que não tinham nada a ver com essa cultura, eles poderiam entrar nesse mundo e acrescentar alguma coisa.

Esse ponto de vista não é inteiramente corroborado pela trajetória de Duschenes na FAAP. Conduzir um curso à sua maneira não significava que ele era aceito por professores de perfil mais acadêmico, ou historiadores e críticos de arte tradicionais, como Walter Zanini, que também integrava o corpo docente da FAAP. Por conta da sua metodologia anticonvencional, Duschenes não era uma unanimidade entre seus pares. Martin Grossmann, ex-aluno e ex-assistente de Duschenes, comenta em 2002[4]:

> Duschenes era no fundo uma pedra no sapato da academia. […] Trazer para seu ambiente era muito importante para ele, porque era

> aqui que ele teria uma maior intimidade, poderia trazer os alunos para um universo que ele conduzia, de certa maneira. Eu falo que era uma pedra no sapato, porque os acadêmicos da FAAP rechaçavam um pouco essa ideia de uma aula com filme, com música e que não fosse específica, que não fosse direto ao assunto.

E acrescenta em 2014[5]:

> Ele [Duschenes] dividia o seu conhecimento, mais que seu conhecimento, a sua experiência com a arte diretamente, trazendo novidades que ele tinha visto um mês antes. […] O Duschenes trabalha a experiência da arte. É um modo, para a universidade, excêntrico. […] é um daqueles professores, de certa maneira, idealistas e que entendem que eles são mediadores para uma experiência transformadora. Não é só pela via do conhecimento. Essa questão da experiência é muito importante porque não são só os filmes e as trilhas sonoras, esse professor multimídia, ainda com mídias analógicas. O fato da gente fazer visitas à Bienal com ele, tem a ideia do deslocamento no espaço-tempo, que vem do cinema. Ele se apropria dessas linguagens para fazer com que as pessoas sejam transformadas pela arte.

De fato, Duschenes teve divergências com a direção da Faculdade de Artes Plásticas. Por mais de uma vez, ele teve de refazer o programa de aulas que tinha previsto e até abrir mão de partes importantes das disciplinas que dava em favor de outro professor, provavelmente mais convencional. Por exemplo, temos o caso do "Programa reformulado do curso 'A história da arte e cultura ocidental'", de 1974 (Fig. 96). O documento é nova versão do curso – agora destituído da história da arte e cultura oriental – apresentada depois de discussões com a direção executiva, e que pelo visto Duschenes não teve outra alternativa senão acatar.

No texto que precede o novo programa, ele se refere às

exigências que lhe foram impostas. Seu descontentamento deve ter sido grande, pois ele enumera em quatro pontos lapidares essas exigências, interpelando seus autores: dispara contra Donato Ferrari, que lhe impôs substituir seu conteúdo programático por aulas de metodologia de história da arte; contra Amélia Toledo, que quis que ele partisse sem delongas para o debate dos temas propostos, e contra Raphael Buongermino por contratar uma nova professora para assumir parte das suas aulas. Walter Zanini, é duplamente citado: por compactuar com a usurpação proposta por Buongermino e por querer que Duschenes abandonasse o sistema de informação panorâmica da história da arte, alegando que era além das suas possibilidades de ensino. Este último ponto deve ter sido particularmente difícil para Duschenes de aceitar.

Havia pressões internas, mas também externas devido à ditadura. Em outubro de 2017, conversei com Ricardo Azevedo, ex-aluno de Duschenes e Flusser na FAAP em torno de 1972-1973, ou seja, no auge da repressão imposta pelo governo de Emílio Garrastazu Médici, mais um general a ocupar a presidência[6]. Ele contou que houve por vezes atritos e medidas mais graves nesse período. Segundo ele, um casal de colegas chegou a ser proibido de frequentar a faculdade por conta de um trabalho que realizaram no primeiro ano do curso: “Eles fizeram um trabalho que era uma privada que no lugar da água tinha imagens. Começava com o universo, e a gente ia tirando e chegava no Brasil, chegava na FAAP, tinha a bandeira do Brasil e a última imagem era um espelho”.

Houve também desavenças na esfera da gestão da instituição, envolvendo a presidência da FAAP e Donato Ferrari que levaram a sua substituição por Oswaldo D’Amore, segundo Azevedo, mais um interventor que um diretor executivo de fato. Ferrari continuaria a lecionar por algum tempo, mas seu afastamento do quadro de gestores representou um endurecimento do regime interno da

faculdade. Azevedo menciona uma questão que mobilizou duas correntes antagônicas dentro da FAAP e acabou ameaçando as atividades de Duschenes:

> […] havia uma briga que era fazer o Diretório ou manter o Centro Acadêmico. O Centro Acadêmico era um centro de independência total dos alunos, e o Diretório não. O Diretório era controlado pela faculdade. Fizeram uma campanha e perdemos o Centro Acadêmico. Para você ter uma ideia, o Centro Acadêmico era uma casinha alugada ali perto, era território livre dos alunos. Diretório era outro papo. O Donato sem dúvida defendia o Centro Acadêmico. O Donato era um artista e uma pessoa liberal. Ele era das Artes Plásticas, totalmente. Respirava arte. […] Houve uma intervenção.

Nessa ocasião, Duschenes foi chamado a prestar contas a D'Amore sobre as reuniões que promovia em sua casa para os alunos. Segundo o novo diretor, as reuniões estavam sendo interpretadas como uma atividade política de natureza subversiva. Duschenes então comunicou o ocorrido aos seus alunos e se declarou disposto a prosseguir com as reuniões, apesar dos riscos que esse gesto representava. Os alunos concordaram em manter os encontros e Azevedo conta que Duschenes continuou a recebê-los em sua casa:

> […] ele correu riscos. Eu tenho certeza disso. Na casa dele, só os livros que ele tinha… Tinha livros sobre política, ele tinha uma baita biblioteca na sala, com livros sobre tudo. Se chegassem aqueles idiotas lá e fossem olhar, iam dizer, "Tem livro do Lukács, é marxista!", e ia todo mundo em cana. Porque era assim. Uma coisa idiota mesmo. E ele teve essa coragem, incrível. Ele continuou. Ele nos perguntou, "O que vocês acham?" Bem Duschenes, uma pessoa não impositiva. Ele falou, "Por mim, vocês podem vir. Mas vocês é que decidem." A gente era moleque, deve ter sido 1972, por aí, 73 no

> máximo. A gente achava ótimo ir na casa dele. Era um privilégio. Eu não tinha uma visão do risco que a gente estava correndo. Mas a gente sabia que estava correndo risco. Quanta gente que eu conheço que foi presa, jovens que não fizeram nada e entraram pelo cano. Neste ponto, o Duschenes para mim cresce muito como pessoa. Uma pessoa generosa que oferecia a casa dele para os alunos, que teve a coragem de manter a coisa apesar do diretor da escola ter dito para ele não fazer. É inacreditável. Naquele momento, quem viveu sabe como era o negócio e como era ruim.

Evoco mais uma vez Panofsky, perseguido pelo regime nazista e obrigado a deixar a Universidade de Hamburgo, quando ele se expressa de maneira veemente sobre a necessidade de um professor ter de conquistar e manter a confiança dos seus alunos:

> Um professor que, como indivíduo particular, permita ser forçado a assinar uma declaração contrária ao seu senso moral ou ao seu intelecto, ou, ainda pior, a permanecer calado quando sabe que devia ter falado, sente em seu coração que perdeu o direito de exigir essa confiança. Enfrenta seus alunos com a consciência pesada, e um homem com a consciência pesada é um indivíduo doente.

Duschenes parece estar respondendo à Panofsky quando conta por que resolveu ser professor e explica o uso de filmes como parte da sua metodologia. Ele fala de confiança a partir da autoridade que seu conhecimento lhe conferia, e sobretudo da postura ética e transparente de quem, em plena ditadura, nunca se negou a responder a nenhuma pergunta que lhe fizessem:

> Por que ousei assumir o papel de professor? Conselheiro da juventude? E são tanto em demanda? Responder perguntas justamente de jovens com suas muitas dúvidas requer uma carga geral e a confiança dos jovens. Para isso só se estava lá, no local, na ação, documentado por filmes e gravações, por ter vivido lá, com a

> gente. Eu posso responder pelas várias regiões em que estive, com autenticidade. Mas também posso dever uma informação, já que naturalmente minhas experiências se mantêm em limites (ainda mais que sempre eu paguei tudo). Justamente para expandir os limites, eu resolvia incluir destinos como a China e a Rússia, argumentando comigo: como um professor pode gozar da confiança dos alunos, se se recusar explorar territórios contra seu gosto e com isso negar respostas aos que as procuram?

Notei que várias vezes em suas memórias ele faz alusão ao fato de jamais ter recebido ajuda financeira da FAAP ou de qualquer outra instituição para bancar a produção dos filmes. Em vista da missão pedagógica que ele espontaneamente assumiu, mesmo antes de ser contratado pela FAAP, penso que não é tanto um comentário sobre o aspecto financeiro da empreitada, mas uma forma de frisar seu grau de comprometimento e investimento – decerto financeiro, mas, sobretudo, pessoal – na atividade de professor.

Retomo Larrosa que, ao descrever dinâmicas da pedagogia como "missão", cita os "artefatos portáteis" utilizados durante as Missões Pedagógicas espanholas, entre eles o Serviço de Cinema que fazia projeções de filmes improvisadas em vilarejos distantes, para pessoas que viviam isoladas. Como não pensar em Duschenes carregando seus filmes, projetor e gravador, montando e desmontando o os equipamentos a cada aula, a cada palestra a fim de mitigar o isolamento cultural imposto por um governo que censurava as informações, a produção artística e o conhecimento de um modo geral? Consta que Duschenes nunca deixou seus equipamentos na faculdade. Trazia e levava tudo diariamente. Apesar do trabalho que esse sistema representava, Ricardo Azevedo lembra que "Quando a gente entrava na sala ele já tinha armado o esquema dele, projetor, o som, já estava tudo armado".

Abro aqui um parêntese para mostrar um exemplo de

apresentação que o professor fazia em paralelo às aulas na FAAP e aos encontros em sua casa. Essa atividade era intensa e por anos ele deu palestras em diferentes lugares, entre os quais a Fundação Maria Luiza e Oscar Americano e o masp. Ele também deu os cursos de extensão universitária na Universidade de São Paulo em 1970: "História da Arte Ocidental" e "História da Arte Oriental". Dentre os registros de cursos livres, elegi o ciclo de quatro palestras que Duschenes deu na 16ª Bienal de São Paulo (1981). O motivo da escolha é o fato de este ser o único registro onde encontrei uma referência explícita ao cinema como processo pedagógico na atividade do professor, a começar pelo título do evento: "O Ensino da Arte através do Cinema".

O ciclo de cinema e as conferências aconteceram sob a coordenação de Agnaldo Farias e Samuel Eduardo Leon em dezembro de 1981. O convite partiu de Farias, então membro da equipe de Zanini (curador-geral da exposição) e curador da programação de cinema da exposição. Entre os documentos textuais que encontrei no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, consta a seguinte apresentação do ciclo, provavelmente extraída de um currículo redigido por Duschenes, e onde ele fala da origem da sua metodologia:

> Em contato com a juventude do país, desde sua chegada ao Brasil em 1940, observou o Professor Duschenes o interesse extraordinário entre os jovens pela imagem viva e pela música, chegando assim à conclusão que a chave para a conquista da atenção dos estudantes seria o método Audiovisual. A falta de material adequado para fins didáticos obrigou-o a construir por conta própria até o presente, um acervo por volta de 300 filmes, feitos a partir da documentação de suas inúmeras viagens por mais de 50 países. Seus filmes captam os mais diversos aspectos das manifestações artísticas do mundo, e apresentam um quadro completo que vai desde o ambiente até o

homem.

O programa previa quatro conferências: na primeira, projeção do filme *Surrealismo*[7] e palestra sobre "aspectos da arte do mundo ocidental do século XX: apresentando o Dadaísmo, o Surrealismo, o Realismo Mágico e o Expressionismo Abstrato". Na segunda, projeção do filme *Art Brut – A obra de Jean Dubuffet* (1974) sobre a retrospectiva do artista no Museu Guggenheim de Nova Iorque, em 1973, que contou com as mil figuras criadas para o espetáculo *Coucou Bazar* (1973), além de imagens da exposição realizada no Grand Palais, em Paris (1974). Presumo que este filme não tenha passado por remontagens depois de 1981, pelo menos não significativas. Ele hoje tem a indicação de título na lata *J. Dubuffet – Paris* – NY – *73*, e é uma das obras mais marcantes da coleção e que comento a seguir.

O filme de 25 minutos abre com a cartela "Herbert Duschenes apresenta" seguida da imagem filmada da capa do número 12 da revista de arte "*Chroniques de l'art vivant*" [8]. Nesse número, a pauta era a arte norte-americana do século XX. A primeira parte do filme (até cerca de quatro minutos e meio) é justamente uma pequena crônica, finamente montada com 55 planos de pessoas em uma praça de Paris. A lente acompanha alguns personagens, entre eles uma freira, um casal de namorados, um grupo de jovens sentados no chão, mas se detém sobre um deles: uma mulher segurando uma grande *baguette*, aparentemente indecisa sobre o que fazer ou para onde ir. A sequência é montada de maneira a dar ao espectador a impressão de estar na praça também, sentado em um banco e observando a ação, esperando para ver o que acontece com o casal, com os adolescentes e as crianças, e para onde, afinal, irá a mulher com sua *baguette* (Fig. 97). Este é um belo exemplo da natureza documental dos filmes de Duschenes, e, como acontece no

filme do Concorde, o espectador tem a “sensação de estar lá”.

A mulher chega a dizer algo aos meninos que brincam no gramado. Será um comentário ao acaso? Ou será ela uma *concierge* se desdobrando na função de babá enquanto aguarda a volta da mãe dos garotos? Será um dos meninos filho dela? Lançando mão de cortes em continuidade entre os olhares dos personagens, Duschenes teatraliza a cena, que vira uma opereta muda. O que ele faz, na realidade, é construir um álbum de tipos humanos que o espectador irá depois relacionar com as obras de Dubuffet.

Assim, as imagens na praça funcionam como uma introdução à arte bruta que busca suas referências e seus fazeres no mundo real e nas pessoas comuns, na espontaneidade do gesto, valorizando seu caráter rudimentar, na expressão não contaminada pela erudição, a partir de um olhar de contornos etnográficos. Por esse motivo, o termo “museu sem muros” foi uma das definições atribuídas à arte bruta, não sem atritos com a noção de “museu imaginário” de André Malraux que abordarei mais adiante.

Ao final dessa sequência, provavelmente uma das mais notáveis da coleção devido ao ritmo da montagem e ao seu humor, temos dois planos insólitos, um mais aberto, o segundo mais fechado, onde vemos em primeiro plano um dos meninos se atirar no chão e se fazer de morto, enquanto a mulher, ainda agarrada a sua *baguette* não o vê, ou, nada mais humano, finge não vê-lo.

A partir do 32º plano começam inserções de planos da Catedral de Notre-Dame, localizando a praça: trata-se do Square Jean xxiii, pegado à catedral que a partir deste momento passa a ocupar um papel central no filme. O que Duschenes mostra não é tanto a edificação como a vida das pessoas em torno desse gigantesco monumento gótico no coração da cidade. Há turistas, mas há também os *bouquinistes* à beira do Sena, pessoas fazendo fila na porta de uma padaria para comprar um sanduíche ou um *croissant*,

e todo tipo de atividade corriqueira. Só depois de dez minutos de filme, ou seja, mais de um terço da sua duração, vemos as primeiras imagens das obras de Dubuffet.

Sobre uma sólida base contextual construída na montagem, o ponto de vista do filme é revelado: trata-se do ponto de vista do artista, seu olhar sobre as pessoas que vivem em um mundo do qual fazem parte jovens apaixonados, crianças brincando e *baguettes*, mas também obras como uma fabulosa catedral cuja construção começou oito séculos antes. Planos fechados, recortes de altos-relevos de figuras humanas da fachada mostram figuras antropomórficas, ou representações do ser humano através do tempo, da Idade Média até Dubuffet, que é finalmente introduzido na narrativa. Plano a plano, o filme narra as transformações pelas quais o trabalho de Dubuffet passou, das pinturas e gravuras até chegar aos praticáveis que deram origem a *Coucou Bazar*, um espetáculo que o artista propôs como pinturas em movimento.

Duschenes vai, portanto, do ser humano em movimento na praça para sua representação estática em esculturas, pinturas e gravuras, para em seguida retornar ao movimento, mas desta vez, o movimento das obras antropomórficas de Dubuffet que são ao mesmo tempo pintura, escultura e movimento. O filme mostra que as pessoas e as pinturas em movimento não existem separadamente, em universos estanques. Elas dão origem umas às outras e estão em comunicação permanente. Nesta aproximação, o movimento, tão fundamental para a compreensão da intenção de Dubuffet, e que Duschenes consegue capturar com sua câmera de filmar, dá à obra a temporalidade de uma experiência circular e contínua, onde a distância entre a arte e o ser humano não existe.

Na terceira conferência do ciclo de cinema seria projetado o filme *Arte dos jovens – 1980* (1980) sobre a Bienal de Veneza de 1980[9] que apresentou a mostra *Aperto 80* no Arsenal, com obras

de jovens artistas. Na última conferência, vemos que Duschenes articulou o filme *A arte do petróleo* (1980) e a discussão sobre o impacto da extração do petróleo sobre a vida das pessoas na Noruega com o 1º Encontro Arte, Sociedade, Utopia, que fazia parte da programação da Bienal e tinha Flusser entre seus palestrantes.

O que procuro salientar sobre o ciclo não são tanto os temas escolhidos – pelo visto extremamente pertinentes e adequados ao público e demais atividades da exposição –, quanto os filmes em si, entre os melhores da coleção, e não me refiro unicamente ao seu conteúdo. Ao apresentar o cinema como metodologia, Duschenes levou para as palestras filmes que se destacavam por sua qualidade cinematográfica, desde a filmagem até a montagem que é o motor da sua expressividade. Isto quer dizer que a forma, mais especificamente o aspecto cinematográfico da sua metodologia, foi um fator determinante na escolha dos filmes que iriam representar o cinema como processo pedagógico. Este dado marca a diferença entre "ferramenta" e "processo" e, mais uma vez, enxergo uma ponte com o caso das Missões Pedagógicas espanholas.

O Museu do Povo (ou Museu Ambulante) era formado por duas coleções de 14 telas cada uma, cópias em tamanho real de obras importantes do Museu do Prado. É significativo o fato de os coordenadores das Missões Pedagógicas se recusarem a levar reproduções quaisquer: foi decidido que as reproduções seriam feitas por jovens pintores que tivessem apreço pela obra que deveriam copiar. Essa escolha visava garantir, segundo Larrosa, que as telas

> […] tivessem "vida", que os quadros fossem, de alguma maneira, vivificados, no momento mesmo de sua reprodução, como se o fato de serem copiados para a sua apresentação ou sua representação para o povo analfabeto não significasse uma perda de sua aura, mas que,

> pelo contrário, lhes desse uma aura nova, uma nova força, uma nova vida.

Portanto, da mesma forma que, para o sucesso pedagógico das Missões era importante trabalhar a partir de uma obra de arte "de verdade" (mesmo sendo cópia de outra), com exatamente o mesmo objetivo, Duschenes também procurou trabalhar com filmes "de verdade" e não filmetes institucionais. Ele inclusive chegou a usar o termo "filmes cinematográficos" ao descrevê-los em alguns dos programas de aulas.

Outro ponto importante é a itinerância e o deslocamento. Estas são duas noções distintas. Quando falamos em itinerância, nos referimos a um movimento, um percurso físico cumprido com uma determinada finalidade. Já quando falamos em deslocamento, é no sentido da descoberta (*breakthrough*) inerente à desterritorialização, na acepção de Gilles Deleuze e Félix Guattari, da montagem e remontagem da imagem (que inclui seu contexto), que resulta na adoção de uma posição diferente daquela que já existia, e dessa forma, na transposição de fronteiras culturais, sociais e estéticas.

Tanto nas Missões Pedagógicas espanholas quanto no método de Duschenes ocorre uma itinerância física, cujo objetivo final é a transposição de fronteiras imateriais: no primeiro caso, trata-se de levar o conhecimento até pessoas que não têm como frequentar uma escola. No caso de Duschenes, a itinerância geográfica é circular: começa desde o momento em que ele percorre o mundo para filmar, e completa seu périplo quando volta ao Brasil e apresenta o que filmou em sala de aula. Ao filmá-la, Duschenes "tira" a obra do museu e do "mundo lá fora", para trazê-la a pessoas que vivem sob um regime de repressão política e censura. Por meio da imagem, ocorre a desterritorialização da obra de arte. Cumpre-se assim a função da imagem, segundo Georges Didi-Huberman, de

transgredir constantemente, atravessar fronteiras dos saberes e das ideias.

A experiência museográfica que Duschenes propõe aos alunos é respeitosa, mas sem reverência ou sacralização do museu ou das obras que ele abriga. Sérgio Roizenblit fala da percepção de Duschenes,

> […] que através do olhar dele sobre as coisas ele podia ensinar muito mais do que o que ele tinha a dizer sobre aquelas coisas. […] Existe uma mensagem subliminar na forma de ele fazer. Quando ele dá uma aula sobre Frank Zappa… aquele velhinho falando de Frank Zappa! Foi a primeira vez que eu ouvi falar de Frank Zappa. No fundo, tem uma informação que está embutida ali, que é muito mais importante que tudo, que é o seguinte: você não pode em hipótese alguma congelar o seu olhar, congelar o seu conhecimento. Se você quer trabalhar com arte, quer trabalhar com conhecimento, você tem que manter a sua curiosidade ativa ao longo da sua vida inteira. No momento que você congelar o seu conhecimento e se resignar com o que você aprendeu, acabou sua história. Acho que isto é um grande legado que ele deixa. Aquilo foi uma lição para o resto da minha vida.

É importante lembrar que esse olhar duschenesiano sobre as coisas a que se refere Roizenblit era compartilhado com jovens que não viajavam, ou viajavam pouco para o exterior, que viviam sob um cerceamento à informação e ainda estavam a décadas de ouvir falar em web ou internet. Duschenes nunca demarcou territórios entre a alta e baixa cultura, noção que subentende menosprezar a chamada baixa cultura. A fim de marcar a porosidade entre a arte e a vida, o professor dizia aos seus alunos que um museu era um bom lugar para namorar. E respaldou essa teoria filmando inúmeros casais apaixonados perambulando por espaços expositivos, por vezes apreciando as obras, outras vezes mais interessados na

companhia um do outro, como vemos no filme *1979 – Arte Postal – ECA (Conceitual)* (1980), durante uma videoperformance de Genilson Soares na Pinacoteca de São Paulo[10] (Figs. 98-99).

Em outros filmes, vemos casais filmados por trás, o que significa que Duschenes os seguia – discretamente, suponho – pelas salas do museu e, quando possível, fazia planos mais fechados das mãos dadas e demais demonstrações de afeto. Mas há também casais nem tão harmoniosos, discutindo animadamente, possivelmente sobre arte, ou talvez não. Além dos casais, Duschenes tinha o hábito de filmar crianças interagindo com os trabalhos, tocando-os, reagindo às obras com espontaneidade. A narrativa que ele constrói no filme deixa claro que, para ele, a reação das crianças tinha tanta importância quanto a reação de um adulto e quanto a obra. Em vista da comoção gerada pela performance *La bête*, do artista Wagner Schwartz na abertura do 35º Panorama de Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (mam) em setembro de 2017, envolvendo uma criança que tocou a mão, o pé e o tornozelo do artista que, deitado no chão, nu, interpretava um dos "Bichos", de Lygia Clark, constato que as reflexões propostas por Duschenes há mais de quatro décadas continuam relevantes.

Mas como criar um caminho para o olhar sobre imagens desterritorializadas? No caso dos filmes, é claro que existia uma reflexão que precedia a sua realização. Não tenho mais como fazer perguntas ao Duschenes, e raros são os documentos que ele deixou descrevendo a prática cinematográfica em si. Recorro a André Malraux: em *O museu imaginário*, ele traça o percurso da obra de arte, desde antes da sua adequação ao formato de quadro retangular (a janela albertiana) que a tornaria um item "colecionável", reificado, direcionando-a desde sua concepção a pinacotecas, palácios e igrejas a partir do Renascimento, até o que ele chama de "museu imaginário", viabilizado pela fotografia no século XX.

Este museu, fruto da metamorfose do olhar e do próprio conceito de pertencimento da obra, rompe com aquilo que Malraux chama de "museu-necrópole" e, substancialmente por meio da reprodução fotográfica que circula mais facilmente que a obra em si, liberta a obra de territórios a ela pré-designados, compartimentados, intelectualmente assépticos, estanques, previsíveis e, sobretudo, inacessíveis. No museu imaginário, a obra estilhaça sua redoma e desce do seu pedestal, e uma máscara do Benim pode dialogar com uma Virgem de pedra de alguma igreja românica; ou uma divindade da América pré-colombiana se espelha em uma Górgona da mitologia grega nas páginas de um livro.

Desobrigada de pertencer a uma catalogação e modo de contemplação que lhe são impostos, a obra adquire livre trânsito entre os imaginários coletivos e individuais que conferem ao museu imaginário sua natureza de metamorfose *em curso* que é sua própria natureza: "E neste mundo em que a metamorfose substitui simultaneamente os campos do sagrado, da fé, do irreal ou do real, o novo campo de referência dos artistas é o Museu Imaginário de cada um; o novo campo da arte é o Museu Imaginário de todos" (Malraux). Em suma, encontramos em pensadores diferentes ideias que, por meio de caminhos diferentes, convergem na defesa de um deslocamento da obra de arte e suas representações para um território "vivo", mais próximo do humano que do divino e do sagrado, e que pertence a um tempo presente que, mais que armazenar o passado, incuba o futuro. Ao ser deslocada, a obra de arte – ou sua representação – é desterritorializada, provocando o deslocamento do olhar. Ao olhar encadeiam-se outros deslocamentos – cultural e social – que por sua vez reafirmam aquilo que Malraux chamou de "metamorfose em curso", e que podemos considerar como a natureza orgânica não só da obra, mas da *experiência artística*, aconteça ela em um museu, em um vilarejo

espanhol ou em uma sala de aula.

As Missões Pedagógicas espanholas concentraram em 28 telas aquilo que os mentores do projeto consideravam essencial conhecer a respeito da pintura. Apesar das críticas ao método, o Museu do Povo levou esse "museu de bolso" para pessoas que, sem essa iniciativa, jamais teriam visto uma obra de arte. Já Duschenes conseguiu levar museus praticamente inteiros, exposições e bienais para a sala de aula. Mostrou as obras e o museu em si, em plena atividade: sua arquitetura, sua relação com a cidade e com a natureza, e as pessoas que o frequentavam. E, ao fazer isso, ofereceu aos alunos uma visão estereoscópica da arte e da história da arte.

A biblioteca de Duschenes não era ambulante como a das Missões Pedagógicas espanholas, mas sempre esteve aberta àqueles que frequentavam sua casa. Nela encontrei desde clássicos da história da arte de autores como Jacob Burkhardt, até livros que denotam uma preocupação com o futuro da arte e seu diálogo com as novas tecnologias. O livro *Themes and Variations* de Aldous Huxley chamou minha atenção, pois o capítulo *Art and Religion* era o nome dos cursos dados por Duschenes sobre esses temas. Porém, ele ampliou a comparação proposta por Huxley, restrita ao mundo ocidental, entre a Igreja Católica e o barroco e sua transição para o estilo rococó. Duschenes estruturou dois programas de aula espelhados: um sobre a arte e a religião ocidentais, outro sobre a arte e religião orientais. Ele descreve algumas aulas que deu com Flusser na FAAP que revelam vestígios desse curso, ou uma das suas variações:

> O Flusser gostava muitos desses meus filmes, especialmente um filme onde eu focalizava a religiosidade hoje, e começava com os deuses americanos, os arranha-céus e passava depois para uma arte abstrata

> vinda da Itália, onde eu enxertava a opinião de padres do Vaticano, etc.[11] Era este o ponto de partida para uma discussão que se tornava veemente a cada aula. […] as discussões eram muito acaloradas e tão veementes que os estudantes ficavam calados. E após três horas de discussão onde Flusser usava os termos mais extremos do seu temperamento, e gritava e andava pela sala, e fazia um teatro fantástico – que era genuíno. A aula terminou e Flusser disse: "Isto era uma aula boa!" Os estudantes ficavam completamente impressionados porque eles achavam que nós íamos matar um ao outro.

Penso que ninguém melhor que ex-alunas e ex-alunos para encerrar este capítulo. Selecionei alguns depoimentos que dão conta da metodologia e bagagem cultural de Duschenes, mas também da dimensão afetiva do educador que ele foi. É bom lembrar, um afeto que não era decorativo, mas uma parte fundamental do êxito da engrenagem pedagógica que ele criou e comandou por mais de 30 anos. Senti muito não encontrar registros audiovisuais ou gravações sonoras de Duschenes dando aula. Apenas três fotos tiradas pelo então aluno Flávio Matangrano mostram Duschenes em ação com uma turma da FAAP que ele levou à 17ª Bienal de São Paulo (Figs. 100 a 102).

Para compensar a falta de documentação sobre Duschenes professor, tentei compor um painel exclusivamente com ex-alunas e ex-alunos, construído a partir de depoimentos gravados por Sérgio Roizenblit e Maria Mommensohn para o documentário sobre Maria Duschenes, entrevistas que fiz sozinha ou com uma equipe de filmagem na FAAP em 2014, e entrevistas que o Itaú Cultural realizou para a Ocupação Maria e Herbert Duschenes em 2016.

Conversei com Luciano Cardinali que rememorou: "A sala dele era grande e ficava absolutamente lotada. Lembro de ver gente em pé no fundo da sala, e tinha 150 lugares! Eu mesmo fiquei às vezes

em pé. Era uma aula muito concorrida. Nenhuma outra era tanto assim".

Martin Grossmann comenta que havia professores que chegavam mais cedo para assistir às aulas de Duschenes e pergunta:

> Por que ele deixou de ser arquiteto e ter um escritório e começou a dar aula? Talvez a pergunta não seja essa. Eu acredito que foi uma questão de opção, dele ter sim um certo conforto financeiro que permitia a ele e à Maria Duschenes viajar pelo mundo. Acho que tem uma coisa muito prazerosa. O que passa muito na aula dele é o educador, mas é esse educar com prazer. Não é um conteúdo que tem que ser cumprido. É passar talvez para a sua plateia como essa relação com o mundo não era através do conhecimento somente. Mas é da experiência. Então, o que era fascinante mais que o conteúdo dos filmes que ele mostrava para gente, era como ela tinha documentado aquilo lá. É o olhar participante, *de ele estar presente* numa Bienal de Veneza. Como *ele* via a Bienal de Veneza. Não era um documentário sobre a Bienal de Veneza. É essa relação de um sujeito que morava num país do Terceiro Mundo e que vai para outro lugar e vai como um enviado. Às vezes eu penso no Duschenes como um tipo de mensageiro. Ele vai lá e usufrui daquilo, mas usufrui de uma maneira onde tem sempre o prazer, mas tem essa necessidade de trazer isto de volta e informar os que aqui estão. Ele tinha uma grande satisfação de chegar e mostrar o que ele tinha feito e dividir essa satisfação não só com esse grupo da casa, mas com o grupo da FAAP, com os vários grupos. No final era muita gente envolvida. Era uma grande aventura no fundo que ele tinha optado. E a Dona Maria era essa companheira nesse processo de contínua atualização. Isto vai além de qualquer grade acadêmica, curricular. Transcende. Está acima dessas estruturas. Ele tinha os privilégios e sabia usar muito bem esses privilégios.

Alex Červený ainda lembra a aula inaugural quando ingressou na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP em 1984. Além da

segurança que o professor demonstrou, o aspecto afetivo está presente na fala de Duschenes desde esse primeiro contato com a nova turma:

> O Duschenes marcou para mim o encontro com o verdadeiro professor, como expectativa do que seria um professor universitário. […] Ele foi tocando os corações. Ele começou falando, "Vocês aqui são pessoas que, a gente percebe, vão ter um futuro brilhante. Pessoas que têm possibilidades, que rapidamente vão vencer na vida, vão chegar onde vocês querem. Então, vocês vão ter o quê? Vocês vão ter logo um carro, vocês vão ter casa, uma casa na praia, uma casa no campo… E o que mais? E quando vocês tiverem tudo, o que mais vocês vão querer?" E aí, aquele silêncio… "Arte! Cultura! Quando vocês já tiverem tudo e aparecer um vazio na vida de vocês, a única coisa que pode preencher esse vazio é a arte".

Casada com Cardinali, que conheceu na FAAP, Cecilia Consolo menciona o caráter multimídia do professor, ressaltando as conexões, as pontes que o professor fazia entre temas diferentes:

> Hoje eu valorizo o Duschenes justamente pela metodologia. Ele conseguia falar de arte contemporânea sem nenhum método tradicional, sem pegar um livro, pegar Argan e discorrer sobre os capítulos. Ele nos jogava no meio do fogo. Ele pegava o que estava acontecendo em arte contemporânea no mundo e, a partir daquilo, ele puxava um fio para buscar porque aquilo tinha acontecido. Por exemplo, Jean Dubuffet tinha a ver com expressionismo alemão, do expressionismo alemão ele voltava mais no tempo, e ia nos levando através da história da arte, sem necessariamente fazer uma aula tradicional do tipo, "Hoje falaremos sobre o fauvismo". Ele era multimídia quando ninguém tinha ouvido falar em multimídia. […] Só o fato de ele fazer conexões dentro do universo da arte, de pular da pintura para a gravura, da pintura para a escultura, do cinema para… Você entende que essas coisas não são lineares, que a história

> da arte não acontece de forma sequencial, mas é uma espiral gerando tensão. Acho que esse é o maior mérito dele em termos de docência.

Grossmann alude à *mise en scène* de Duschenes enquanto Cardinali se refere a uma dinâmica performática e multimídia das aulas (argumento corroborado por Roizenblit e Cervený que chegam a utilizar a expressão *showman* em relação ao professor), e salienta a singularidade da experiência:

> Nunca tivemos algo parecido em outras disciplinas. Sempre que encontro com amigos da época… a aula do Duschenes virou um substantivo. Quando se fala de metodologia, a metodologia se chama "aula do Duschenes", para nós. Porque todo mundo reconhece. […] Era uma aula que nos mergulhava num determinado assunto, de todas as formas possíveis naquele momento. A parte visual, a parte sonora, a parte humana dele: ele fazia interrupções no meio do filme: ele abaixava o volume da música, porque ele ficava sentado ao lado do projetor e do gravador, aí ele abaixava o volume e fazia comentários. Era um show, um programa de tv ao vivo. Eu não tirava o olho da tela. Nada nos dispersava, eu me lembro disso. Para mim, a aula do Duschenes era mergulhar num universo multimídia que nos fazia entender muito as coisas, porque víamos aquele assunto de vários ângulos, com a música fazendo o fundo sonoro.

Sobre o aspecto sonoro citado por Cardinali, são raros os registros das articulações que Duschenes fazia entre os filmes e as trilhas musicais, e estas variavam de acordo com a apresentação. Segundo Maria Izabel Branco Ribeiro, a trilha do filme era determinada em função da necessidade específica de uma aula ou curso. Mas Duschenes também adaptava a trilha musical de acordo com a classe ou os ouvintes, fazendo inserções ou retirando trechos.

Graças ao programa do curso "A arte contemporânea" (Figs. 103-104) podemos ter uma ideia das trilhas que ele tocava em sala

de aula, pelo menos no que diz respeito ao repertório de música ocidental do final do século xix em diante. No documento, vemos que ele dividiu as referências musicais do curso em quatro blocos e indicou os compositores cujas gravações seriam tocadas. Em primeiro lugar, no bloco "Escola de Paris", o impressionismo na música e o colapso da tonalidade tradicional por meio de Debussy, Ravel, Stravinsky, Orff, Henze, Hindemith, Penderecki, Henry e Messiaen.

Em seguida, "Escola vienense", a passagem para a atonalidade e a dodecafonia por meio de Strauss, Schoenberg, Eaton, Berio, Webern, Takemitsu, Boulez, Stockhausen, Brown, Kagel e o Gruppo Nuova Consonanza, grupo que trabalhava com improvisações e contava com Ennio Morricone entre seus membros. No terceiro bloco, "Música concreta, eletrônica, aleatória, computador", Duschenes propõe Carson, Takemitsu, Babbitt, Pfeiffer, Subotnick, Carlos, Gerhard, Erb, Wuorinen, Xenákis, Vercoe, Cage e Hiller. Por fim, no quarto bloco, "Nacional, Política", encontramos um conjunto de gravações bastante eclético: folclore, Berlim anos 1920, Segunda Guerra Mundial, protesto, política, dixie, jazz, show, musical, Kodály, Bartok, Prokofiev, Shostakovich, Mussorgsky, Emerson Lake and Palmer, Brecht, Dietrich, Piaf, Baez, Simon & Garfunkel, Loesser, Bernstein, Zappa, *Hair*, *Jesus Christ Superstar*, gospel.

Essa lista é uma amostra da discoteca de 143 discos que foi doada ao ccsp com os filmes, fotografias, livros e documentos textuais. A parte sonora do acervo Duschenes também inclui fitas rolo e cassetes, a maior parte gravações dos discos. As gravações em fita eram feitas com a finalidade de serem utilizadas durante as aulas de Duschenes, mas nas aulas de dança de Maria também. Entre esses materiais (aos quais, confesso, não dediquei a mesma atenção que dei aos filmes), foram encontradas gravações de música

barroca até rock progressivo, como *The Six Wives of Henry* viii, de Rick Wakeman, música erudita contemporânea, e músicas folclóricas de diversos países. Há também música popular brasileira e composições para berimbau, muito provavelmente gravações que Duschenes fez com o percussionista e compositor Dinho Nascimento. O músico chegou a trabalhar várias vezes com Maria, criando trilhas musicais tocadas ao vivo durante as aulas de dança[12]. A colaboração também rendeu a composição de trilhas musicais para espetáculos de Maria, como *Magitex* (1978).

Retomo os depoimentos de ex-alunos com Farias, quando ele diz para Roizenblit em 2002: "Ele [Duschenes] foi um educador, do meu ponto de vista, o maior educador com quem travei contato em toda minha vida. Eu já tive grandes professores, que falavam muito bem, que faziam leituras muito profundas, mas ele foi o maior educador". E, alguns anos depois, completa a explicação em outro depoimento:

> Acho que ele [Zanini] criticava o Herbert, porque o Herbert *mostrava*. Não entrava em análises teóricas, ou algumas questões de fundo. Mas o Herbert sabia mostrar. Isto era fundamental. Ele guiava seus olhos para pontos dignos de serem pensados. Ele tinha uma acuidade de percepção muito grande. Ele não só apresentava. Porque eram filmes, e filmes que ele fazia, então, ele não só tinha um modo de olhar, um modo de editar, um modo de construir uma gramática, uma sintaxe, uma narrativa, como ele ainda, abaixando o som, ressaltava os tópicos que ele tinha olhado. Eu aprendi com ele, e para mim isto é crucial, fundamental para minha formação, a editar a informação, mostrar para as pessoas o que você achar relevante, e assinalar porque é relevante e aonde é relevante. Então não era um curso teórico. Mas tudo que dava e a maneira que ele dava, ensinava direta e indiretamente. Diretamente porque o repertório era inacreditável. Era inacreditável porque era dança, era arquitetura e era artes plásticas. […] Para ele, o Concorde era tão importante quanto as

> pirâmides egípcias, quanto Jean Dubuffet, quanto Pablo Picasso. […] Ele não discriminava uma arte em detrimento de outra. Isto foi uma lição inestimável […] O que ele mais me ensinou e que acho que também é da ordem da pedagogia, foi a generosidade. Ter dado essas informações já implica em ter recebido a gente. É um compromisso com o saber, de transmitir. […] Ele tinha um amor pela gente, ele tinha um gosto em mostrar. Ele era generoso, ele emprestava, ele abria a casa, todo mundo ia lá e a mulher dele estava junto, e recebia a gente com o mesmo carinho, eles gostavam da gente. Esta foi a maior lição: o que é ser professor. Por que à vezes, eu sou levado a crer que você não ensina, mas você passa um entusiasmo. Mas é esse entusiasmo que te leva a estudar algo com profundidade.

Duschenes absorveu metodologias já existentes, decantou-as e as desenvolveu à sua maneira. Compreendeu o valor da imagem em movimento; soube desconstruí-la a fim de reconstruí-la para os fins que pretendia. A grande quantidade de livros com imagens e sobre imagens em sua biblioteca revela que, se Duschenes ensinava com imagens é porque ele também aprendia com elas. Ele criou uma dinâmica em sala de aula que tinha algo de um cineclube onde, através de uma experiência cinematográfica compartilhada, as pessoas se reuniam para debater ideias e pensar juntas. Mas, não se trata de um método e sua aplicação, tampouco de imagens apenas. As descrições das aulas provocam algumas indagações: o fato de Duschenes ter sido um professor tão único significa que não será possível repetir a experiência proporcionada por suas aulas? Seria a própria qualidade pedagógica extraordinária (no sentido de algo fora do comum) que fizeram dele um educador a tornar a sua pedagogia irreproduzível e, portanto, fadada a desaparecer? Podemos esperar que todos os professores sejam como Duschenes? Qual o lugar de uma metodologia tão ímpar e ao mesmo tempo tão dependente do seu criador, a começar por sua iniciativa pessoal,

passando por sua presença e dedicação até seu carisma? Em suma, de que maneira é possível garantir a continuidade de uma metodologia ao mesmo tempo tão impactante e tão pessoal?

Podemos pensar nos filmes de Duschenes como um museu imaginário que, em vez de garantir o livre-trânsito das obras por meio da fotografia, vale-se de filmes. Ou ainda, conceber a coleção como um atlas, no sentido que Didi-Huberman atribui ao termo quando se refere ao *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, isto é, um conjunto de imagens onde, diferentemente de uma enciclopédia que se limita a elencar dados, existe uma montagem, portanto, um olhar específico e uma *intenção* que irá desenhar um arco de pensamento. É graças a esse atlas da arte mundial, a esse museu imaginário de imagens em movimento com a curadoria de Duschenes que o professor-cineasta se consubstancia como educador-curador.

Do cruzamento entre o "educador" (do latim, *ex ducere*, isto é, conduzir para fora de si mesmo, desenvolver) e o "curador" (também do latim, *cura*, que é cuidado, mas também aplicação, interesse e "exatidão de consciência") consolida-se o processo pedagógico que procurei interpretar com a ajuda de quem foi exposto a ele. Ao ouvir os relatos, aprendi indiretamente mais uma coisa com Duschenes: mais que a metodologia em si, importam as emanações de tudo aquilo que a compôs um dia em diferentes frentes – inclusive a ética, que a expressão "exatidão de consciência" sugere –, e que são hoje lembradas por seus ex-alunos, profissionais de diversas áreas, muitos deles professores excepcionais.

Ao fazer um painel de memórias dos ex-alunos, percebi que há a memória dos filmes em si, os quais, sem Duschenes no comando da projeção, passarão a ser lembrados, interpretados e, espero, vistos e revistos de infinitas maneiras. Os filmes são um olhar que convida outros olhares, outras leituras, outras interpretações da arte e do

mundo. E talvez seja essa a melhor pedagogia, aquela que nunca se encerra em si mesma, que propicia o eterno diálogo entre a teoria e a prática, imaginação e realidade, e fomenta o que Paulo Freire chama de “curiosidade epistemológica”, afirmação que ecoa Farias quando ele diz, “Também aprendi outra coisa com Herbert. Não só com ele, mas ele foi fundamental: eu não preciso explicar tudo. Eu preciso aguçar a curiosidade”.

Esse tipo de pedagogia não existe sem a generosidade e o engajamento pessoal de quem a aplica. Ela se transforma a cada aula, a cada curso, a cada novo grupo de alunos e da relação desses alunos com o professor, na esperança do êxtase temporal de Larrosa, da manifestação do tecido esplêndido de Deleuze. Pois, afinal, não possuem todas as missões pedagógicas dignas desse nome, das mais ambiciosas às mais ínfimas, além de uma dimensão educativa, formativa, cultural, social, moral, política e até sublime, uma invencível vocação afetiva?

[3] Gravei o depoimento na casa de Vlavianos, em Carapicuíba, Grande São Paulo, em 4 de maio de 2018. Ele faleceu em 2022.

[4] Depoimento para Sérgio Roizenblit e Maria Mommensohn.

[5] Depoimento filmado em julho de 2014, na FAAP.

[6] Estava em vigor na época o decreto-lei nº 477, de 26 de fevereiro de 1969, baixado pelo general Artur. O decreto-lei previa a punição de professores, alunos e funcionários de universidades considerados culpados de subversão ao regime. Na prática, o processo a que se submetia o acusado era sumário. Os professores atingidos eram demitidos e ficavam impossibilitados de trabalhar em qualquer outra instituição educacional do país por cinco anos, ao passo que os estudantes eram expulsos e ficavam proibidos de cursarem qualquer universidade por três anos. A norma vigorou até 1979, quando foi revogada pela Lei da Anistia.

[7] Este filme não foi encontrado como tal na coleção. Provavelmente foi remontado e renomeado. Acredito que esse filme hoje seja *Dada – Dali – Abstrato*, Super-8, sem data.

[8] A revista de arte *Chroniques de l'art vivant*, publicada por Aimé Maeght, circulou na França entre 1968 e 1975. A capa que Duschenes filmou é do núm. 12, de julho de 1970.

[9] Encontrei seis filmes sobre as seguintes Bienais de Veneza: 1972, 1976, 1978, 1982, 1984 e 1986. Não há nenhum filme sobre a Bienal de 1980 na coleção. Porém, há menção na etiqueta da lata do filme da Bienal de 1982 a "Jovens (aberta 82)". Portanto, o filme da Bienal de 1980 pode ter sido perdido, ou foi remontado e trechos dele incorporados à montagem de outros filmes, ou ainda, embora improvável no caso de uma pessoa meticulosa como Duschenes, pode ter havido um equívoco quanto à indicação da data.

[10] Conversei com Genilson Soares em 18 de setembro de 2018. O evento *Vídeo Performances* (1980) reuniu, além de Soares, obras de Ivald Granato, José Roberto Aguilar e Gabriel Borba Filho.

[11] O filme ao qual se refere Duschenes não foi encontrado na coleção. Ele deve ter sido remontado. O filme que mais se aproxima da descrição é *New York*, da década de 1970, provavelmente 1972, pois vemos nela o cartaz do filme *O último tango em Paris* (*Last Tango in Paris*), de Bernardo Bertolucci, lançado nesse ano. Entretanto, a película contém apenas imagens de arranha-céus de Nova Iorque, com tomadas do World Trade Center. A segunda parte, filmada na Itália, não está montada nessa película. Sendo os filmes silenciosos, quando Duschenes fala em "enxertar a opinião de padres do Vaticano" no filme, ele provavelmente está se referindo ao comentário que ele fazia oralmente, durante a projeção.

[12] Dinho Nascimento aparece tocando berimbau durante uma aula de Maria no filme *Grupo 5ª feira – Dez.1977* (1977).

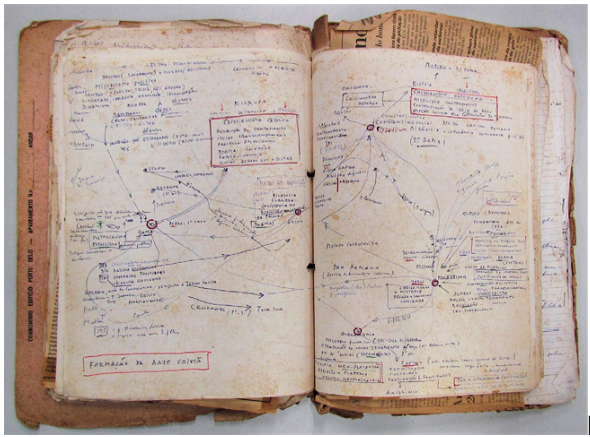
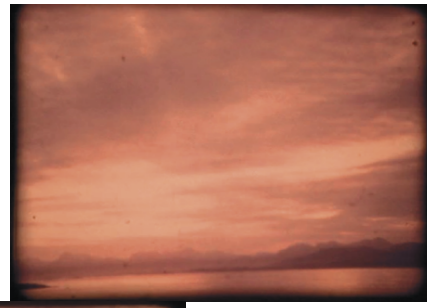


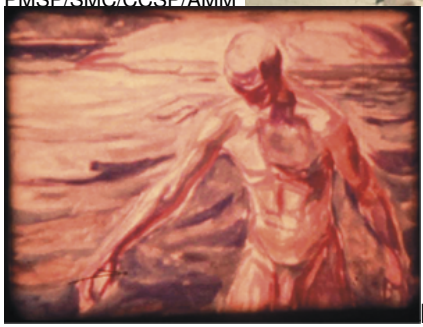
Figura 105 Mapa da formação da arte cristã



PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figuras 106-108 *Natureza Noruega/Edvard Munch*

PMSP/SMC/CCSP/AMM



Figuras 109-110 *Natureza Noruega/ Edvard Munch*

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figura 111-112 *"Augustus" – Dakar*

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figura 113-114 *Eu, um negro*

www.youtube.com/@CineclubeBrasilYouTube

Figuras 115-117 *Japan – Folklore – People – 1966*
PMSP/SMC/CCSP/AMM

capítulo 3

Roteiro de viagem, roteiro de filme, roteiro de aula

Não foi tanto o professor como o repórter da arte que colocou em prática a concepção de arte e pedagogia que acabamos de ver, pois para existir um museu imaginário de filmes era preciso não só concebê-lo, mas realizá-lo. O repórter da arte não se concretizou sem a resistência da família, mais exatamente do pai de Maria, como relata Duschenes:

> E agora? Está se esboçando nitidamente um problema vindo para mim. Descobri uma atividade que mais me interessa, que é só minha? Ou vou me aventurar numa direção que tem nada de mim. Eu não sou um tipo boêmio ou aventureiro repórter. Eu sou muito burguês, de estrutura normal e de instrução superior qualificado. O fato que sou curioso e interessado nos fenômenos da vida não quer dizer que preciso pular a cerca. Nem um pouco? Só um pouquinho? De fato foi meu sogro Paulo Robel que "put his foot down", ou melhor dito "He put my feet down" na realidade, realidade dele, e me ordenou de cessar imediatamente todas as atividades laterais que não eram ligadas diretamente às do escritório acal onde devo ganhar meu dinheiro, concentrar-me somente nisso, senão nunca vai dar certo. Bem, o "certo" dele, o industrial.

Ele já vinha desencantado com a arquitetura, insatisfeito com o distanciamento entre os projetos e as pessoas, os condomínios que para ele representavam a produção em massa de moradias. Portanto, a importância do repórter da arte reside, antes de qualquer coisa, no fato de ter sido através desse personagem que Duschenes deixa a arquitetura e se torna cineasta. Com o repórter da arte, a produção de filmes de família diminui enquanto a de filmes de viagem aumenta. Sem nunca deixar de filmar a família, nos anos 1970 os filmes de viagem se tornam o carro-chefe da produção. Identifiquei três tipos de roteiro coordenados e indispensáveis para a estruturação da metodologia de trabalho que se desenha nesse momento: o roteiro de viagem, o roteiro de filmagem e o roteiro de aula. Apoiada em alguns exemplos, mostro a seguir de que forma cada um desses roteiros incuba e gera o seguinte, como são interdependentes, dialogam e se completam.

Começo com as perguntas: o que faz um repórter? O que é um repórter no caso do audiovisual? No documentário *Diário 1973-1983*, David Perlov conta que ao filmar Tel Aviv durante a Guerra do Yom Kippur em 1973 optou ser um repórter e não um

diretor. Essa escolha indica, em primeiro lugar, a urgência imposta por um determinado momento. É possível que Perlov nunca tenha sido mais repórter do que quando filmava a guerra. Por outro lado, não deixou de sê-lo ao fazer a grande reportagem da sua vida cotidiana. A questão é, portanto, capciosa. Ser repórter em princípio implica em ser objetivo, buscar fatos e poder comprovar esses fatos. Como acontece com o documentarista, o repórter deve ter presença de espírito, estar atento e fazer escolhas rapidamente, saber improvisar, detectar aquilo que interessa e se adaptar às circunstâncias.

Perlov e Duschenes não eram repórteres ao pé da letra. Eram cineastas e, como tais, permitiram-se digressões, deixando suas câmeras vagarem em momentos de vadiagem lírica que renderam não apenas imagens formalmente belas e sofisticadas, mas a própria poética da obra de cada um. No caso de Duschenes, o tom ensaístico pode ser representado pelo já mencionado plano noturno das pipocas no filme *São Paulo*. Um repórter provavelmente jamais faria esse plano. E se fizesse, é mais provável ainda que não o incluísse na montagem. Afinal, não há nenhuma informação de fato – ou em princípio relevante – contida na imagem de pipocas saltando dentro de um carrinho de pipoqueiro iluminado. O que há é a impressão de um momento vivido capturado pela lente. Essa imagem evanescente e ao mesmo tempo tão presente traduz uma temporalidade que dá ao filme algo que o torna único: a experiência pessoal do seu autor.

O filme que Duschenes faz sobre São Paulo tem um aspecto de reportagem, mas é mais que isso: é um ensaio fílmico. Por ensaio, entendo uma obra que, apesar de indexada a elementos da realidade, permite a subjetividade do olhar do seu autor e a transposição dos limites do real que se transforma, nas palavras de Arlindo Machado, "[…] em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo

audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo". Em todos os anos que filmou, Duschenes nunca reclamou para si o crédito de "diretor", "produtor" ou "cineasta": "Eu não sou realmente produtor, nem aspiro ser autor de filmes. Mas o filme era o meu documentário apoiando a teoria. É só uma ajuda para reforçar a impressão, emoção e memória dos ouvintes". Embora esta afirmação denote a grande modéstia de Duschenes, é preciso pensar duas vezes antes de descartar a autoralidade dos filmes. Ele nunca abriu mão da montagem e da remontagem contínua, não deixando dúvidas sobre quem tinha a última palavra. A noção de montagem e remontagem contínua inclui as montagens que poderiam ter sido feitas e não foram simplesmente porque ele parou de viajar, de trabalhar e morreu.

O que as remontagens também indicam, é que, para Duschenes, a finalidade do filme era mais importante que o filme em si. Isto é, um filme não era uma obra intocável. O roteiro do filme era refeito na moviola de acordo com o roteiro da aula ou do curso que ele iria dar. Portanto, a montagem do filme não tinha por objetivo final uma narrativa interna ao filme, como acontece no cinema comercial que, via de regra, procura dissimular a montagem e suas costuras, dissolvendo-as na narrativa. No caso, a intenção inerente à montagem que Duschenes fazia se aproximava daquela descrita por Didi-Huberman quando ele distingue imagens que tomam posição e imagens que tomam partido. Diferentemente da rigidez da imagem que toma partido, a imagem que toma posição tem a função de tornar algo visível ao tornar a imagem legível. Isto por sua vez, possibilita não apenas um olhar crítico sobre a imagem, mas a existência de uma imagem crítica que, graças à montagem, cria um jogo dialético que tem a capacidade de nos reposicionar constantemente perante a imagem e perante o mundo.

Como Duschenes urdia três tipos de roteiro interdependentes? A

resposta repousa sobre a figura polivalente do repórter da arte, que reunia o explorador que criava o roteiro de viagem, o cineasta amador que criava o roteiro do filme e o professor de história da arte que criava o roteiro da aula. Com vários *road movies* em sua filmografia, ao comentar técnicas narrativas, em *A lógica das imagens*, Wim Wenders explica como as histórias que conta nascem das imagens, e que ao realizar seu primeiro filme, sua intenção era fazer o que ele chama de "*landscape portraits*", ou "retratos de paisagens", conceito próximo ao da "imagem da paisagem", de Balázs que fala da "fisionomia" de uma paisagem, humanizando-a. Wenders faz algo parecido ao utilizar o termo *portraits* (retratos). Ao falar da sua dificuldade em "casar" histórias com imagens, ele diz, "Minhas histórias começam com lugares, cidades, paisagens e estradas. Um mapa é como um roteiro de filme para mim".

Se o objetivo de Wenders é, a partir de um mapa, chegar a um filme de ficção ou um documentário que passará em salas de cinema, o de Duschenes é chegar a um plano de aula e um filme que passará em salas de aula. O explorador, o cineasta amador e o professor são tão interdependentes quanto os roteiros que cada um desses personagens concebe. Assim, é possível afirmar que se não houvesse o professor e o explorador-viajante, não existiria o cineasta amador. E vice-versa, pois o mesmo vale para os dois outros personagens. Eles fazem parte de um único processo circular de produção, que inclui a produção de filmes, a produção de conhecimento e seu compartilhamento no sentido aferido à expressão por Larrosa, o ato de educar a fim de transformar o que se sabe, e não para transmitir o já sabido.

Isto é corroborado pelo fato de Duschenes estar em constante estado de aprendizado. É claro que ele já possuía uma vasta bagagem cultural quando chegou ao Brasil. No entanto, seu conhecimento é decuplado ao longo dos anos, quando ele se

debruça sobre a cultura brasileira e mundial, indo muito além do continente europeu. Os filmes se multiplicam, constituindo uma viagem permanente que se estenderá por décadas e no decurso da qual será tecido um comentário contínuo – porém não linear – sobre o mundo. E dessa maneira, ele desenvolve uma metodologia que é ao mesmo tempo uma metodologia de ensino e uma metodologia de aprendizado.

Não há roteiros cinematográficos propriamente ditos, pois estes nasciam do roteiro de viagem e se concretizavam diretamente no filme, na mesa de montagem, a partir do plano de aula que Duschenes tinha concebido. Ele começava a pesquisar um tema muito tempo antes de viajar e, a partir dessa pesquisa, traçava um roteiro de viagem. Um ano antes de partir, todos os aspectos eram cuidadosamente preparados, desde passaporte, vistos, acomodações, mapas, guias, equipamentos de filmagem, até o roteiro cinematográfico calcado – ou decupado – sobre o roteiro de um curso ainda em fase de elaboração. Os programas das aulas que encontrei (semestrais e anuais para a FAAP, programas e palestras para cursos livres) dão conta da envergadura do conteúdo programático dos cursos ministrados por Duschenes. Esses programas são o resultado das pesquisas e das viagens, o que significa que quando ele os redige, as viagens já foram feitas e os filmes a ela relacionados também.

Por esse motivo, chamou minha atenção um documento provavelmente desenhado por ele *antes* da viagem e do programa de aulas. Trata-se de um mapa da formação da arte cristã (Fig. 105). Mais complexo que a montagem do roteiro da viagem à Grécia em 1935 (*Griechenlandmontage*), porém estruturalmente parecido, ele reúne informações dispostas graficamente de maneira a traçar ao mesmo tempo o percurso histórico e geográfico do tema estudado, articulado a correntes filosóficas, mostrando as ideias que

acompanhavam as mudanças. Esse mapa é um dos pontos de partida para os roteiros seguintes, de viagens, filmes e, por fim, cursos. O resultado desse processo será o programa de primeiro ano do curso da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP de 1971, "A história da arte e cultura ocidental". Este é apenas um dos cursos que ele montou a partir das viagens e filmes que fez para compor seu cabedal sobre a formação da arte cristã.

Além da montagem, a transversalidade da vida pessoal na vida profissional funciona como um substrato para os roteiros. Embora o repórter da arte tenha um genuíno interesse pelo tema e pareça capaz de enfrentar qualquer adversidade, transpor qualquer obstáculo para incrementar seu fabuloso atlas de imagens, ele nunca perde de vista suas referências pessoais.

O filme *Natureza Noruega / Edvard Munch* é um exemplo disso. Da mesma forma que existe uma relação explícita entre as fotografias de navios no porto de Hamburgo em 1930 e fotogramas do transatlântico France em 1974, existe uma relação entre o álbum de fotografias da viagem de Duschenes à Noruega em 1936 e o filme que ele realiza 44 anos mais tarde no mesmo país. Algumas imagens são praticamente idênticas, mas enquanto o álbum se atém ao registro de uma viagem turística e a aspectos estéticos, o filme faz a relação entre a paisagem norueguesa e a pintura de Edvard Munch. É como se o filme retomasse uma jornada deflagrada com fotografias e, após quatro décadas, finalmente cumprisse seu propósito pedagógico com imagens em movimento. O filme faz parte da série escandinava que inclui o filme sobre Tapiola, *Arte do petróleo* (apresentado no ciclo de palestras da 16ª Bienal de São Paulo) e *Museus nórdicos* (1980).

O filme sobre Munch abre com um plano de *O grito* (1893) que se encontra no Museu Nacional de Oslo. Em seguida, há um corte para um plano mais fechado. Um tilt de baixo para cima conduz o

olhar para um plano geralmente considerado secundário à figura humana: o fundo da tela onde está a paisagem. Vemos o mar e, sobre ele, um céu de longas e sinuosas pinceladas horizontais em tons que vão do laranja-escuro até o amarelo, atravessando a parte superior da tela onde tudo é instabilidade. O azul e o branco aparecem entre as frestas das incandescentes ondas celestes, quase reféns, aprisionados por um invasor mais ígneo que etéreo. Corte seco para um primeiro longo plano externo do céu norueguês.

A partir desse momento, tem início uma montagem detalhada: ao mostrar o céu e o sol em 90 planos divididos em quatro blocos – uma das mais longas sequências de toda a coleção, filmada de uma embarcação, exatamente como foi o caso das fotografias de 1936 – Duschenes faz um estudo sobre a luz. Segundo Roizenblit, ele filmou o sol da meia-noite com a finalidade de explicar a pintura de Munch através das variações da luz sobre a natureza. A riqueza desse estudo fílmico sobre a luz é um convite para pensarmos sobre a representação da luz de forma mais abrangente na história da arte: no primeiro conjunto de planos, um céu que prepara a tempestade à maneira de Turner.

Ou então, no segundo bloco, o pathos romântico de Friedrich, com paisagens envoltas em uma luz que dá às montanhas a aura de um lugar que não pertence ao mundo físico. Há um embate entre o claro e o escuro, entre o leve e o pesado que instila na paisagem a sombra de uma incerteza de contornos fantásticos.

No terceiro bloco, as cores do céu, agora mais plácido que nos planos anteriores, lembram as impressões de Monet, onde, ao final do dia, um azul cansado circunda o ouro do sol poente.

No quarto e último bloco, chegamos à terra firme e às obras de Munch. Duschenes filma pássaros, flores, vales banhados pela luz do sol e a população local. Em certos planos, ele não ajusta o diafragma da câmera e a luz estoura. Considerando que ele

manuseava câmeras fotográficas desde a adolescência e na época em que retorna à Escandinávia já filmava há 40 anos, o diafragma aberto não foi falta de conhecimento técnico, mas a intenção de deixar a luz inundar a imagem como deve ter inundado seus olhos. E, como se para corroborar minha suspeita desse paroxismo, Duschenes filma o sol.

O filme segue mostrando um porto: é verão e uma família de lapões com suas crianças, homens e mulheres vestidos em trajes tradicionais, vendendo peles de rena. Algumas pessoas tomam sol no porto. O registro da vida pacata do local segue até um corte em continuidade de um jovem em um barco com o jovem da pintura *O banhista* (1918).

Esse corte faz a transição para a montagem com imagens das obras do pintor. Como acontece no filme sobre Dubuffet, Duschenes primeiro relaciona as pessoas ao meio em que vivem para em seguida articular esse universo ao universo do artista. Vemos pinturas de paisagens com crianças, jovens nadando, moças vestidas de branco refletindo a luz do sol. Mas há também cenas de interior onde a paira a melancolia. É como se houvesse um claro-escuro, não entre a luz e a sombra da paisagem, ou dentro de um quarto, mas entre a vida extramuros e intramuros relacionada ao contraste entre o inverno e o verão: com a chegada do calor, a vida que acontece do lado de fora, junto à natureza que se impõe através da luz que irrompe entre os longos e rigorosos invernos nórdicos.

Do lado de dentro, quando chega o frio, as mazelas da vida cotidiana presa a um tempo que custa a passar: a morte, a solidão, o erotismo sem alegria ou luxúria, a puberdade que chega para uma menina que, desconfortável, tenta esconder o corpo com seus braços finos e os grandes olhos fundos como dois buracos, iguais àqueles da figura humana de *O grito*. Em muitos casos, nas pinturas internas, a expressão dos olhos é um dos elementos mais centrais

das obras, relegando o ambiente ao segundo plano, enquanto nas pinturas externas, os rostos são às vezes representados sem olhos ou traços, banhados pelo mesmo sol que inundou as imagens de Duschenes, lavando-as das cores e dos detalhes.

Esse claro-escuro psicológico é o contraste que Munch captura com a pintura e Duschenes com a câmera. O filme termina com a mesma imagem que começou, um plano de *O grito*, encerrando a exposição sobre a obra de Munch e a sociedade norueguesa. Quanto à dimensão pessoal do filme, a memória de uma viagem à Noruega com os irmãos é a base a partir da qual Duschenes dará forma às circunstâncias da sua vida presente, onde o roteiro de viagem, agora costurado ao roteiro cinematográfico resultará no roteiro de vocação pedagógica. Maria Izabel Branco Ribeiro reitera a importância da experiência pessoal nessa construção que não se restringia aos filmes. Ela conta que o professor entremeava episódios da sua biografia à sua fala durante as aulas. Portanto, ao compartilhar sua experiência e seu conhecimento, Duschenes também compartilhava sua memória. Talvez este seja um dos grandes diferenciais da sua metodologia: fazer da memória individual um movimento mais amplo e de convergência sensível que solicita o engajamento de todos.

Chego ao aspecto etnográfico dos filmes de viagem. Decerto Duschenes não foi um etnógrafo na acepção tradicional do termo. Ele fez o que Karl Heider chama de *naïve ethnography*, o que significa que por mais que seus filmes contenham elementos etnográficos, não há uma abordagem científica em termos etnográficos. Não há, por exemplo, uma observação de longa duração para estabelecer padrões de comportamento. E se ele faz anotações, estas são feitas por meio da câmera e servem para a elaboração de um curso, não de um relatório científico. Os filmes são o que chamamos de maneira ampla filmes de viagem, ou

travelogues, cujas matrizes foram estabelecidas pelos irmãos Lumière quando, no final do século xix, eles enviavam operadores com cinematógrafos para filmar nos quatro cantos do mundo: entre eles, Gabriel Veyre, um dos operadores mais notórios, e Alexandre Promio, que filmou *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* (1896) – um dos primeiros travelings da história do cinema – filmado de um barco em Veneza, registro que Duschenes também faria de forma semelhante décadas mais tarde.

O filme de viagem nasce com o cinema e se desenvolve em meados do século XX. Patricia Zimmermann menciona quatro tipos de filmes de viagem nos anos 1930: viajantes que faziam um turismo de luxo, filmando, por exemplo, safáris na África; exploradores que viajavam para descobrir novos lugares e culturas e faziam filmes que reproduziam o modelo eurocêntrico de superioridade sobre povos ditos inferiores através de registros de momentos de descontração e intercâmbio com as populações locais; filmes de cientistas como arqueólogos e geólogos em viagens que, ao contrário dos filmes de exploradores, enfocam o trabalho realizado por esses cientistas em terras distantes. Esses filmes possuem um ponto de vista igualmente eurocêntrico. Por fim, há os filmes de missionários e professores em países não industrializados[13]. Estes filmes são o resultado de estadias mais demoradas em terras estrangeiras e, por esse motivo, o ponto de vista eurocêntrico é relativamente atenuado.

Na segunda metade do século XX, o filme de viagem desenvolve uma vertente antropológica e etnográfica com conceitos e metodologias próprias. O uso do som direto a partir de 1960 muda para sempre a noção de filme etnográfico, tendo Jean Rouch como um dos seus mais brilhantes e inovadores expoentes. O filme de viagem acaba sendo encampado pela televisão, gerando documentários de reportagem e séries de qualidade bastante

variável. Os insumos à produção cinematográfica, aliados a uma tradição de exploração e pesquisa protegida por investimentos e incentivos públicos fez da França e da Inglaterra importantes fontes desse tipo de produção audiovisual. Jacques Cousteau talvez seja o caso mais notório, abrindo caminho com a série *O mundo submarino de Jacques Cousteau* (1966-1976) para produções que até hoje ocupam um espaço importante nas grades de televisão, como *Thalassa*, criada por Georges Pernoud, no ar desde 1975. Outro ícone nesse segmento é David Attenborough, criador da série *Planet Earth*, lançada em 2006, e inúmeras outras séries e documentários sobre história natural. Há também as reportagens sobre cultura e arte que podem em alguns casos ser consideradas um segmento do filme de viagem, como a paradigmática *Civilisation: A Personal View by Kenneth Clark*, produzida pela bbc em 1969, e cuja abordagem foi colocada em questão alguns anos mais tarde por outra produção da bbc, *Ways of Seeing* (1972), de John Berger e Mike Dibb.

Com a tv a cabo e plataformas de streaming, surgem os canais History Channel e Discovery Channel que apresentam reconstituições históricas ou biografias de artistas famosos, membros da realeza, filósofos e outras figuras ilustres, ou pelo menos com algum grau de celebridade. Por serem canais pagos, com raras exceções, os produtores desse tipo de programa não têm pudores em abusar de videografismos, animações e dramatizações de gosto duvidoso a fim de arrebanhar espectadores. O conteúdo é validado por comentários de uma constelação de professores não necessariamente conhecidos do público, mas cuja titulação, sempre inserida junto à sua imagem, torna-os incontestáveis. Esses especialistas, bem como os exploradores-celebridades que apresentam o programa, assumem a “voz do saber” que determina o que o espectador deve conhecer e pensar a respeito de um determinado assunto ou personagem. A imposição de um ponto de

vista a partir do qual avaliar um acontecimento histórico ou uma obra de arte é um procedimento derivado daquele utilizado no cinema documentário britânico dos anos 1930. Não é preciso dizer que esse tipo de produção é um desvio agudo daquela de Rouch ou Duschenes.

Em *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bill Nichols aponta o som dos filmes etnográficos como algo central na criação da impressão de estar no lugar que as imagens mostram. Essa indexação da imagem ao som sincronizado cria a impressão de realidade. Sabemos que Duschenes optou por não gravar nenhum tipo de som pelos já mencionados motivos práticos, mas também porque o espaço sonoro do filme era substituído por um comentário oral e por trilhas musicais tocadas na hora da projeção. A falta de som sincronizado é mais um indício que o objetivo de Duschenes não era propriamente etnográfico. A não sonorização dava liberdade para Duschenes contar a história do jeito que ele quisesse a cada projeção, criava um espaço para o aspecto autoral dos filmes e performático das projeções, além de garantir uma maior flexibilidade na remontagem das películas. Apesar de não serem sonoros, não é possível descartar a existência de uma relação entre os filmes de viagem de Duschenes e um cinema de tipo investigativo, de exploração e de aventura, incumbido de representar o Outro e seu *modus vivendi*, seja em metrópoles, seja em comunidades rurais. Ou seja, embora não fosse esse o seu objetivo, os filmes possuem uma dimensão etnográfica.

Nichols também comenta a dissolução de algumas fronteiras do filme etnográfico que costumavam afastá-lo daquilo que era observado, colocando-o em um território diferente dos seus objetos de interesse. No filme etnográfico tradicional, o “aqui” e o “lá” não se misturam e os mecanismos de representação antropológicos se querem neutros, idôneos, quando, na verdade, dificilmente o são,

devido aos seus vieses e seus próprios mecanismos de encenação. Durante muito tempo esses filmes foram aceitos como uma representação fidedigna do Outro, falaram por ele e até se outorgaram o direito de relatar ao espectador o que esse Outro pensava e sentia. Rouch rompe com o cinema de antropologia visual que prega a manutenção da distância entre o cineasta e aquilo que acontece. Pelo contrário, envolve-se com os personagens, implicando-se diretamente naquilo que filma. É a antropologia compartilhada. A partir daí, descortina-se a possibilidade de uma etnografia experimental que vem se consolidando desde o século passado. Essa tendência dialoga com as artes visuais e desloca o filme etnográfico para museus e galerias, como é o caso da produção audiovisual do Sensory Ethnography Laboratory (sel) da Universidade de Harvard.

Não são poucas as diferenças entre a abordagem de Rouch e de Duschenes, porém existem alguns pontos de aderência inesperados. Por exemplo, *"Augustus" – Dakar*, um filme da segunda metade da década de 1950, Duschenes e Maria embarcam no navio Augustus em Gênova, rumo a Dacar, no Senegal. Depois de filmar detalhadamente a viagem de navio, o casal desembarca e passeia pelas ruas da cidade. Ao se deparar com um grupo de jovens, Duschenes aponta sua câmera para eles. Um dos rapazes assume a pose de boxeador enquanto fixa a câmera, sorrindo (Figs. 111-112). Há dois planos do rapaz e a pose que ele faz lembra um dos avatares de Oumarou Ganda, personagem de *Eu, um negro* (1958), de Rouch, quando, em sonho, ele assume a identidade de Ray Sugar Robinson e sai vencedor de uma luta imaginária (Figs. 113-114).

Jamais saberemos o que levou o jovem senegalês a fazer a pose de boxeador. Já no caso de Rouch, conhecemos o dispositivo que ele criou para que os personagens do filme narrassem sua história pessoal através de diferentes personas. No entanto, seja o senegalês

do filme de Duschenes ou o nigeriano do filme de Rouch que procura trabalho na periferia de Abidjan, ambos dão conta da mesma mensagem de natureza etnográfica: no final dos anos 1950, existe um contingente de jovens nos países da costa oeste africana sobrevivendo de bicos, passando o dia à procura de uma ocupação, mas cuja pobreza e falta de perspectivas ainda não destruiu a esperança de conseguir fama, dinheiro, reconhecimento e tampouco obliterou a capacidade de sorrir.

Assim, à primeira vista, os filmes de viagem de Duschenes se assemelham a registros que expõem aquilo que Nichols chama de "o ato de viajar" *(the act of travel)*, ou o deslocamento espacial e a separação temporal entre quem filma e quem é filmado: cenas de aeroportos, trens, estradas e chegadas a locais desconhecidos onde a câmera privilegia o registro da vida cotidiana, observando quase sem interferir. Todavia não há um pretenso cientificismo, mas um viés de filme-ensaio que permite a interpretação sensível que Duschenes faz do mundo. Ele nunca esconde aquilo que lhe interessa subjetivamente. Isto é patente desde as iterações visuais de elementos de arquitetura, e também outras recorrências visuais que em princípio não têm uma função narrativa específica, mas parecem fasciná-lo: crepúsculos nas mais diversas partes do mundo, jogos de luz e sombra na natureza e em edificações; fotógrafos e cinegrafistas amadores como ele próprio; crianças brincando e interagindo com obras de arte, casais apaixonados, além de casamentos, um tema frequente em Mekas também.

Em *Russia – Moskou – Leningrad – Julho 1979* (1979), Duschenes filma um casal de noivos russos posando para um fotógrafo em um terraço. Na sequência seguinte ele está dentro de um salão, em plena festa de casamento. Não sabemos como ele conseguiu se infiltrar na celebração, mas o fato é que ele parece ser bem recebido e participa das festividades, chegando a entrar na pista de dança, no

meio dos convidados, sempre com a câmera em punho. No artigo *Le Mariage mis à nu, même*, Alain Bergala explica que diferentemente do que normalmente acontece no caso de cineastas amadores, Mekas não sucumbe ao simbolismo da cerimônia, permanecendo fiel a sua postura de cineasta, mesmo quando filma o casamento de um amigo. E aí reside uma primeira particularidade de Duschenes em casamentos: ele nunca conhece os noivos que filma, nem seus parentes e sequer foi convidado à cerimônia. Ele não pertence à comunidade presente ao evento, tampouco é um cinegrafista profissional contratado. Temos, portanto, três tipos de intenções distintas. As duas primeiras – o caso de cineastas amadores em geral e de Mekas –, que Bergala compara:

> Lá onde o cineasta amador pensa fazer uma obra de memória ao registrar, da melhor forma que suas limitações técnicas permitem, a dupla realidade, factual e simbólica do casamento, Mekas se propõe captar o momento e conectar imediatamente, durante a filmagem, fragmentos de sensações como se elas já tivessem sido lentamente selecionadas e trabalhadas ao longo dos anos pela memória.

Duschenes não se encaixa em nenhum desses dois casos, evidenciando uma terceira intenção: a qualidade etnográfica do seu olhar, que, no entanto, não possui uma finalidade etnográfica em si, permanecendo fiel ao exercício de contextualização cultural e social proposta por Panofsky. No filme *Japan – Folklore – People -1966* (1966), temos um exemplo disso, para além da transposição da linha divisória entre o "Eu" etnógrafo e o "Outro" objeto de estudo – que, no caso, é o "Eu" cineasta e o "Outro" personagem –, quando Duschenes filma mais um casamento, desta vez no Japão. Primeiro, ele faz vários planos gerais onde a noiva é quase uma mancha branca, um ponto de atração em meio a quimonos e ternos escuros (Fig. 115). Até este momento, temos apenas o registro da cerimônia

de casamento de uma cultura asiática. Mas Duschenes não se inibe e segue fazendo planos mais fechados da noiva até acontecer um sutil, mas extraordinário instante: ela reage à presença dele.

A existência do cineasta torna-se repentinamente patente quando a noiva olha furtivamente para a câmera (Fig. 117). O contato entre personagem e realizador que se estabelece por alguns fotogramas deflagram questionamentos mais profundos a respeito da situação filmada: a noiva estaria se perguntando quem era aquele intruso ocidental? Estaria incomodada com a câmera apontada para ela? A noiva está feliz? Ou sente-se oprimida pelas tradições e costumes que ainda prevalecem na década de 1960, como a prática do *omiai*, o casamento arranjado? Teria o noivo (um personagem insignificante na imagem) sido imposto, contrariando a sua vontade? Teria ela outros desejos, mais em sintonia com garotas da sua geração, como estudar ou viajar com as amigas, mas que ela agora sepultava por conta das tradições culturais?

Quando a linha entre o "Eu" etnógrafo e o "Outro" objeto de estudo é cruzada, o etnógrafo torna-se cineasta documentarista e o objeto, personagem, dono de uma humanidade sobre a qual aquele que o enfoca não tem controle, nem pode desvendar por completo, apesar da proximidade, ou talvez, justamente por causa dela. A viagem ao Japão no final dos anos 1960 dá origem a três filmes. Além do filme que acabei de citar, há *Japan* II – *1966 – Imperial Kyoto – Zen – Jidai matsuri* (1966) e *Japan* III – *1966 – Feudal – Momoyama – Nijo – Nikko – Parad* (1966). Em cada um desses filmes, Duschenes entrelaça a observação de tipo etnográfica a uma narrativa documental ensaística que constantemente escapole de museus, obras de arte, castelos feudais e cortejos tradicionais para cenas de casais de namorados e raios de sol bruxuleando sobre riachos em jardins milimetricamente planejados. Ele assim pinta com a câmera o grande afresco que servirá de contexto para a arte

japonesa.

Rouch sempre defendeu a legitimidade do filme etnográfico como método de pesquisa nos campos da etnografia e da sociologia. O que então incomodava os antropólogos, etnólogos e sociólogos, era justamente a abordagem cinematográfica aplicada à etnografia, pois o cinema não era considerado uma ferramenta científica, mas uma atividade frívola, derivada da criação artística. Rouch cita o etnólogo Luc de Heusch, "[…] o filme se apresenta desde já como um contrapeso salutar à expansão desordenada e por vezes absurda do jargão sociológico atual. Um sorriso, a contração de um rosto, devolvem à tela a presença sensível do homem soterrado sob os áridos tratados que somos todos culpados de escrever".

Podemos acrescentar ao exemplo do sorriso e do rosto contraído, o olhar da noiva japonesa. Ao cineasta etnógrafo interessa mais esse olhar prenhe de significados e conjecturas que a suposta neutralidade científica. Afinal, como substituir a imagem desse olhar que carrega o peso de tradições milenares por um relatório descritivo?

Há um dado comum a todos os filmes de viagem de Duschenes: em mais duas centenas de filmes, não há imagens de miséria ou violência, nenhuma tentativa de rastrear vestígios de subdesenvolvimento ou calamidades, presentes ou passadas. Se por acaso essas imagens foram filmadas, não foram montadas. Duschenes nunca se pronunciou a respeito e só posso interpretar essa escolha através da posição que ele ocupava atrás da câmera, que, a meu ver, não significava falta de consciência ou algum tipo de autocensura, mas de um ponto de vista humanista, em certos momentos talvez mais idealista que realista.

Essa conjectura ecoa o depoimento que Pedro Farkas deu sobre seu pai, Thomaz Farkas, por ocasião da exposição *todomundo* que ocorreu no Instituto Moreira Salles (ims-Paulista) em 2024-2025.

Pedro Farkas conta que seu pai não seguia dogmas e que o conceito de “todo mundo” diz respeito ao amor que Thomaz Farkas tinha pelas pessoas, pelos lugares e pelo ato de viajar. Era o que ele sonhava que a sociedade fosse, e se traduzia pela visão que todos os lugares eram potencialmente bons, todas as pessoas e culturas também. O que me leva a crer que por trás de todo modo de fotografar ou filmar o mundo existe uma filosofia, possivelmente muito mais livre e esperançosa que aquelas geradas por quem pensa o mundo através das palavras.

Essa ideia traz de volta a paisagem como remédio que coloca o cineasta em relação com o mundo de modo a entrever modelos sociais mais justos, pacíficos e prósperos. Tomo emprestadas as palavras de Perlov em *Diário 1973-1983*, quando ele retorna a São Paulo em 1983 e, ao procurar os bairros que frequentou na infância, encontra alguns deles bastante deteriorados. Enquanto um traveling feito de um carro em movimento varre as ruas do centro da cidade, Perlov diz: “Prometi a mim mesmo não filmar a miséria ou a opulência. Isto poderia ofender àqueles que estão na parte de baixo da balança”. É bem provável que Duschenes pensasse da mesma maneira.

---

[13] Zimmermann utiliza o termo “Terceiro Mundo”. Entretanto, ele só passou a ser utilizado a partir da década de 1950 e não se refere apenas ao nível de industrialização de um país. Alude também ao período da Guerra Fria que, depois da 2º Guerra Mundial, dividiu o mundo em três blocos. Por essa configuração geopolítica não existir na década de 1930, período comentado pela autora, optei por não utilizar o termo.

Figura 118 *Arte do petróleo*

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figura 119 Museu de Arte de São Paulo (MASP)

https://diplomatique.org.br

Figura 120 Centro Pompidou

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figura 121 *Paris – Villette – 13' Bour*

PMSP/SMC/CCSP/AMM

capítulo 4

Uma última volta no museu de imagens em movimento

Antes de abordar a terceira e última área temática da coleção, os filmes de dança, proponho um passeio por mais alguns filmes que são exemplos extraordinários do museu de imagens em movimento de Duschenes. Em *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss compara a cidade a uma sinfonia ou um poema. Ele especifica que não se trata de uma comparação metafórica. Para ele, a cidade e uma obra de arte são objetos da mesma natureza: "Ela [a cidade] é ao mesmo tempo objeto da natureza e sujeito da cultura; indivíduo e grupo; vivida e sonhada: a coisa humana por excelência". Neste caso, planos-sequência de cidades, vilarejos e paisagens que introduzem o elemento humano para depois chegar a ideias de mundo e de civilização que se traduzem pela arte e pela arquitetura não seriam a representação da "coisa humana" por excelência?

Um bom exemplo dessa construção pode ser vista em *Arte do petróleo*, que integra a série de três filmes sobre a Noruega. Duschenes faz uma das suas mais inesperadas e brilhantes analogias ao filmar uma plataforma de petróleo como se esta fosse uma construção com as qualidades estéticas de um prédio assinado por um arquiteto renomado e, portanto, tão merecedora da nossa atenção, como uma escultura ou o Centro Pompidou. O filme começa com planos filmados de um barco ou uma balsa. Vemos fiordes e a população local acampando e praticando esportes aquáticos. De volta à terra firme, ele faz várias sequências a partir do cais do porto. Ele registra a vida que fervilha nesse cenário onde tudo gravita em torno da água, historicamente um elemento determinante da economia e da cultura norueguesa. A partir do século XX, outro líquido tornou-se fundamental para a economia local: o petróleo.

As imagens mostram um cenário tranquilo. Porém, alguns meses antes da chegada de Duschenes à Noruega, mais precisamente em março de 1980, a plataforma petrolífera Alexander L. Killand tinha afundado no Mar do Norte matando 123 pessoas, o maior desastre industrial da Noruega até hoje. Esta não é a única sombra: três anos antes tinha havido um vazamento de petróleo importante. Outros aconteceriam depois de 1980. Portanto a pergunta que paira sobre as imagens de calmaria diz respeito às contrapartidas embutidas no maná fóssil que enriquece o país e proporciona à população uma vida bem provida e com tempo para praticar windsurf.

Vemos a pesca, o turismo e o transporte com vários tipos de embarcações, entre elas um transatlântico de dimensões impressionantes, que parece um edifício atracado no porto. Duschenes tece uma crítica às hordas de turistas que visitam o lugar ao contrapor imagens do transatlântico a imagens de pequenas casas pitorescas, com suas cortinas de renda e bibelôs nos parapeitos. A montagem acentua um contraste chocante: a desproporcionalidade entre os dois tipos de "moradia", a convivência inorgânica entre a tradição local e as contingências da modernidade e do turismo de massa que aos poucos invade e ameaça os costumes e as tradições da comunidade.

Mas é na plataforma de petróleo que a lente se detém. Já integrada à paisagem, ninguém parece notar sua presença no mar, a pouco mais de uma centena de quilômetros da costa, tal um sonolento monstro do lago Ness que, domesticado, teria perdido sua aura de terror e mistério. Ele enquadrada sofisticadas estruturas metálicas como gruas e outros engenhos que fazem parte da cadeia de perfuração e produção de petróleo. Assim como fez com os equipamentos do navio France, Duschenes mostra esse aparato por um prisma não só funcional ou técnico, mas estético.

Vemos, por exemplo, cuidadosamente enquadrada, uma âncora

com um desenho que lembra uma escultura em metal, parente não muito distante de um dos *Bichos*, de Lygia Clark, e que poderia estar exposta em um museu de arte ou design. É interessante pensar que Duschenes tinha cinco anos quando Walter Gropius fundou a escola Bauhaus a 300 quilômetros do lugar onde nasceu. Se pensarmos que ele cresceu entre intelectuais e artistas de vanguarda que frequentavam sua casa, e tornou-se mais tarde arquiteto, a associação que suas imagens sugerem entre design, arte, arquitetura e a funcionalidade de um objeto ocorre sem muita dificuldade.

Ao final do filme, de novo a bordo de uma embarcação, a câmera se aproxima da plataforma petrolífera e a contorna. Ela é pintada em um tom de vermelho próximo àquele que, desde os anos 1990, cobre as colunas que sustentam o vão livre do Museu de Arte de São Paulo (masp), e também daquele que destaca as escadas rolantes da fachada do Centro Pompidou. Essa cidade de ficção científica, erguida sobre a água como uma Veneza pós-moderna, assemelha-se aos dois museus pela cor, mas também pelas linhas predominantemente horizontais, distribuídas em longos andares sobrepostos, onde não há a intenção de camuflar os materiais utilizados, tampouco as estruturas internas que, tal um complexo sistema vascular, sustentam e dão vida à construção ao permitir que vejamos as pessoas que circulam por ela.

Um parêntese sobre o Centro Pompidou: ele aparece em dois filmes da coleção: *Paris: Posters – Grafite/1990 – Piramide Louvre – B.Bourg* (1990) e *Paris – Villette – 13' Bour* (s.d.), que explora a arquitetura tanto interna quanto externamente, a começar pelas longas tomadas da Fonte Stravinsky com esculturas de Niki de Saint Phalle e Jean Tinguely. As imagens mostram as estruturas de sustentação, as escadas rolantes, as tubulações e os gigantescos conduítes que fazem parte da fachada na qualidade de elementos estéticos, o que valeu ao centro os apelidos de "*Notre-Dame des*

Tuyaux", "*usine à gaz*" e "*La Plomberie*" por parte dos parisienses[14]. Como acontece Em *A arte do petróleo*, muitos dos planos fechados que mostram recortes das estruturas metálicas não permitem diferenciar a arquitetura do centro cultural da arquitetura de uma fábrica, de uma máquina de grandes proporções, ou mesmo de uma plataforma de petróleo. Duschenes consegue cravar entre os planos das elaboradas estruturas metálicas uma das suas iterações preferidas: um casal namorando no terraço do último andar do centro (Fig. 121). A presença dos dois jovens mostra que, não importam tanto os conceitos ou as formas, nem a tecnologia por trás de ambos: o objetivo final de toda empreitada é o ser humano, seu direito de viver em paz e liberdade, e a preservação dos laços de afeto.

De volta à plataforma de *Arte do petróleo*, a câmera a circunda, revelando em sua lateral um prédio onde pernoitam os profissionais empenhados na prospecção de petróleo. O filme termina com essa imagem. O prédio acoplado à plataforma não teria nada de extraordinário se estivesse à beira de uma avenida. O deslocamento da ideia de prédio para o meio do mar, na forma de um transatlântico ou embutido em uma plataforma de petróleo, talvez contenha a essência da arte conceitual do início do século XX, quando Marcel Duchamp reconfigura o conceito de obra de arte ao deslocar um objeto do seu contexto. A partir desse momento, desfaz-se a noção de uma coisa certa para um lugar certo, franqueando assim um novo território para a produção de sentidos no campo das artes visuais.

Em muitos dos filmes sobre exposições e museus, a filmagem e a montagem de imagens de obras de arte adere quase que internamente às obras: Duschenes potencializa a visualidade dessas obras e seu impacto sobre quem as vê construindo relações entre cores e formas, jogando com a duração dos planos que podem ser

curtos como um videoclipe, ou mais longos, ampliando o efeito hipnótico de obras cinéticas, ou o maravilhamento diante de jogos de luz. Desse modo, temos a sobreposição de duas obras: a obra de arte filmada e a obra cinematográfica, isto é, o filme sobre a obra de arte. Esta sobreposição engendra três olhares: o olhar de Duschenes sobre a obra de arte, o olhar dele sobre essa obra através da lente da câmera e o olhar dos espectadores sobre a obra de arte e sobre o filme, indivisíveis após a montagem.

No caso de *Arte do petróleo*, a ideia que o título sugere não tem um contrato com monumentos destinados à celebração de um poder bélico ou político. A arte em questão serve a interesses econômicos, à sociedade de consumo formada pelas pessoas comuns que o filme mostra. O conceito funde a inventividade tecnológica, a funcionalidade e a forma que podem aludir tanto à arte pela arte, como a produção de um bem ou de um produto que sustenta a economia de um país, ora beneficiando seus cidadãos, ora representando uma ameaça ao seu modo de vida e à natureza. São esses os monumentos contemporâneos cuja estética, com suas estruturas-entranhas reveladas, inverte a primazia do olhar em benefício de quem está do lado de fora. Mas não seria esta uma transparência ilusória?

Penso sobre o propósito desses monumentos que, inversamente à verticalidade gótica que apequena o ser humano, relegando-o ao rés do chão, supostamente inferior à dimensão metafísica sugerida por imponentes arcos ogivais, o acolhem no amplo abraço de sua horizontalidade. Será esse abraço genuinamente generoso? Estamos diante de propostas verdadeiramente antropocêntricas? Em princípio, podemos ser acolhidos pela arquitetura de um centro cultural ou um museu. Mas podemos manifestar igual confiança na arquitetura de uma plataforma de petróleo, mesmo quando cochila ao sol, no canto de uma paisagem familiar?

O filme permite uma referência ao curta-metragem *O canto do estireno* (*Le Chant du styrène*, 1958), de Alain Resnais, a começar pelo fato de o estireno ser um composto orgânico oriundo do petróleo. O filme (uma encomenda do grupo industrial Péchiney) não é desprovido de ironia em relação à modernidade quando coloca em primeiro plano os bens produzidos para a sociedade de consumo que eclode depois de 1945. Pode um pote de plástico fabricado em série ser considerado como um objeto de arte? Esta é uma das indagações que surgem nesse momento e que serão tratadas no bojo da própria arte por artistas como Andy Warhol.

O assunto não se esgotou no século XXI e a arte, apesar de combalida, não morreu. Até o momento, ela ainda não encontrou o caminho da sua reinvenção no controvertido território pós-moderno. Talvez não tenhamos ainda o recuo necessário para enxergar em que direção ela está se desenvolvendo. Mas, podemos arriscar dizer que, com exceções, ela não é mais refém das encomendas monumentais que exaltavam publicamente (em diferentes níveis de competência) o poder, como foi o caso na Florença dos Médici ou na Roma dos papas, ou ainda na corte de Luís xiv ou no regime soviético. Obras de arte não ficam mais à vontade em meios burgueses como durante o século de ouro da pintura holandesa: nos lares da burguesia, pinturas foram substituídas por telas de televisão e computador. Obras de arte tampouco têm alcançado, tanto por seu valor de mercado como por alguns tipos de linguagem as chamadas pessoas comuns. Parece dormitar entre os muros das galerias enquanto espera o momento certo para fazer sua nova entrada no mundo. Por outro lado, o ser humano, suas questões e histórias, mesmo as mais prosaicas, vicejam em novos suportes, plataformas e canais que, por vezes, reclamam para si o status de arte no universo de contornos indefiníveis que existe fora do cubo branco.

Faço um breve comentário sobre um último filme, *Museus nórdicos*, que fecha a trilogia escandinava. Ele é um dos melhores exemplos do protagonismo que Duschenes deu a museus, raramente enfocados em outras filmografias. Cito o caso de Nicolas Philibert que filmou as reservas técnicas do Louvre no documentário *A cidade Louvre* (*La Ville Louvre*, 1990), e Jem Cohen que dirigiu a ficção *Museum Hours* (2012). Ao expor um lado do Louvre que o visitante não costuma ver, Philibert faz da obra de arte uma coadjuvante, uma peça na engrenagem que movimenta a economia interna do museu. É quase chocante ver um funcionário limpando o vidro que protege a *Mona Lisa* como quem lustra uma vidraça qualquer. Este ponto de vista jamais foi adotado por Duschenes. A obra de arte podia fazer parte do dia a dia, até ser dessacralizada, mas nunca perdia sua aura de obra de arte.

Em *Museus nórdicos*, corroborando as estratégias de filmagem e montagem já delineadas anteriormente, ele começa com imagens do parque de esculturas do museu dinamarquês Louisiana Museum of Modern Art. Os primeiros planos parecem mais apropriados para uma aula de botânica: há planos de flores, pinhas lenhosas caídas no chão e musgo. Aos poucos, aparecem esculturas de pedra escura, maciças, outras em ferro. A montagem dos planos ressalta a integração entre a natureza e as obras que o espectador por vezes perde de vista, tão harmonioso é o entrosamento.

Há um detalhe de montagem que se repete em vários outros filmes: durante a filmagem de um plano, acontece de pessoas passarem na frente da câmera, atravessando o quadro. Duschenes corta esses personagens, mas não inteiramente. Assim, eles entram em quadro por alguns fotogramas para serem sumariamente cortados em seguida, antes de terem saído inteiramente do quadro. É verdade que Duschenes filmou e montou muito, e nem sempre todos os cortes tinham o mesmo esmero no acabamento. Ou então,

ele simplesmente não considerava isto importante, pelo menos no caso de determinados filmes. O fato é que esses cortes mais parecem, por sua secura, uma condenação à morte, um golpe de guilhotina na pessoa que atrapalhou a fruição de uma bela "natureza viva". Por outro lado, se nos planos seguintes ele precisar destes mesmos personagens para demonstrar a interação do público com uma obra de arte, esses atores involuntários terão seu momento de protagonismo, não por 15 minutos, mas talvez 15 segundos, quiçá 15 fotogramas. É o que acontece neste filme.

Duschenes passa gradualmente a incluir personagens para mostrar sua coexistência com as obras de arte ao ar livre, onde ele filma uma escultura de Henry Moore, e também dentro do museu, onde vemos esculturas de Alberto Giacometti. Em ambos os casos, é colocado em evidência o caráter não sagrado da obra de arte, o que, reitero, não é sinônimo de descaso pela mesma. As pessoas nos filmes nunca estão intimidadas pela obra de arte. Podem estar fascinadas, mas nunca subjugadas. Mais adiante, no Moderna Museet de Estocolmo, ele filma esculturas ao ar livre de Niki de Saint Phalle e a instalação *Os quatro elementos* (1961), de Alexander Calder. E finaliza a montagem com uma das marcas do seu estilo, um crepúsculo sobre a água.

A explicação mais óbvia para essa escolha é o pôr do sol ser o fim de um dia e simbolizar a conclusão de mais um dia de filmagem, e mais um roteiro de viagem. Mas, a quantidade de planos que ele faz desse tipo de céu filme após filme, seu visível encantamento com as formas das nuvens e com a luz que incide sobre a água revelam o olhar do arquiteto que nunca o abandonou. No caso, é a arquitetura da natureza que o arrebata e coloca em relação ao museu que abriga a arte e o mundo que abriga a humanidade.

Acredito que Duschenes não ficaria surpreso com a decisão do

Museu de Belas-Artes de Montreal que, em 2018, criou um programa de “receitas museais” (“*prescriptions muséales*”). No lugar de remédios, médicos canadenses passaram a ter a alternativa de receitar aos seus pacientes até 50 visitas gratuitas por ano ao museu a fim de combater doenças físicas e mentais. Essa prática se confirmou nos últimos anos e hoje médicos em várias partes do mundo prescrevem a museu-terapia contra o estresse, a ansiedade, a depressão e até como atividade para aumentar a longevidade e a qualidade de vida. O que significa que os museus, por sua vez, passaram a desenvolver e oferecer atividades e serviços de visitação específicos para essa nova demanda. Diante deste fato, a sugestão de namorar em museus que Duschenes dava aos seus alunos há quatro ou cinco décadas faz prova de uma espantosa visão da sua parte.

Quando filma nuvens, flores e a luz que revela as cores em todas suas matizes, Duschenes parece querer nos lembrar que, ao final de tudo, aquilo que o ser humano faz, do menor artefato à mais imponente catedral, seja arte, artesanato, tecnologia ou arquitetura, todas as coisas não são nada mais que um espelhamento do mundo, uma busca pela reprodução, interpretação e reinterpretação daquilo que nossos sentidos percebem e nossas mentes compreendem, e onde a natureza tem sempre a palavra final. Afinal, se não houvesse a imensa estrutura que abriga o ser humano, ele seria esvaziado de sentido. E deixaria de existir.

[14] Em 2025 o Centro Pompidou fechou para uma grande reforma prevista para durar cinco anos. Fiel às bases do seu projeto que alia a sintonia permanente com a contemporaneidade e a democratização da arte e da cultura, o centro que hoje simboliza o bairro de Beaubourg irá atualizar seu projeto cultural, enfatizando a pluridisciplinaridade, a hospitalidade e o acolhimento do público. Também irá requalificar aspectos técnicos como a eficiência energética do prédio. Se estivesse vivo, não seria

difícil imaginar Duschenes em 2030, com a câmera em punho, filmando a reabertura do Centro Pompidou.

Figura 122 Denilto Gomes e Maria Duschenes em *Geodésico*

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figuras 123-125 Denilto Gomes no domo geodésico

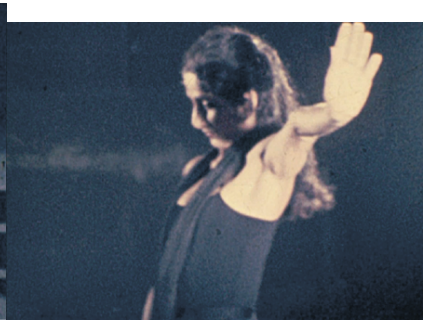
PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figuras 126-128 Talley Beatty em *A Study in Choreography for Camera*

www.dailymotion.com/video/x22l7h1

Figuras 129-131 Denilto Gomes no domo geodésico (Filme nº 153)

PMSP/SMC/CCSP/AMM



Figuras 132-134 Juliana Carneiro da Cunha em *Possession*

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 135** J. C. Violla e Denilto Gomes em *Magitex*

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figuras 136-137 Maya Deren em *Tramas do entardecer*

www.youtube.com/@FeonaLeeJones **Figura 138** *D. Maria*

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 139** *La Danaïde*, A. Rodin (1889)

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figuras 140-147 *Tramas do entardecer | D. Maria*

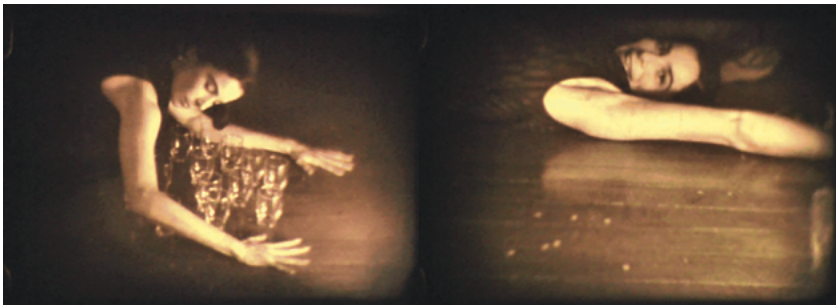
www.youtube.com/@FeonaLeeJones | PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figuras 148-155 *Tramas do entardecer* | *D. Maria*

www.youtube.com/@FeonaLeeJones | PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figuras 156-163 *Tramas do entardecer | Hands*

www.youtube.com/@FeonaLeeJones | PMSP/SMC/CCSP/AMM



Figuras 164-165 *Hands*

PMSP/SMC/CCSP/AMM **Figura 166** *The Soul of the Cypress*

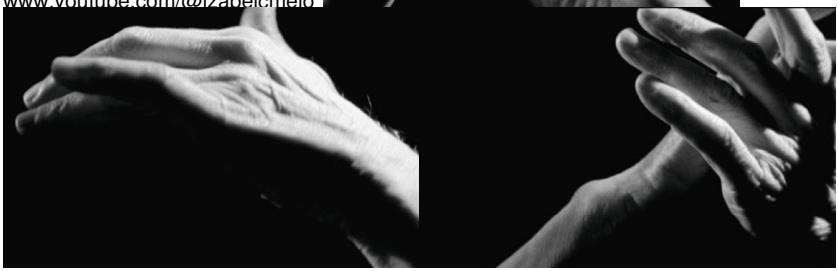
www.youtube.com/@MerleBardenoir **Figura 167** *Danças Maria 11.48 – Campos – 5.49*

PMSP/SMC/CCSP/AMM
Figura 15 Marlon Brando em *Apocalypse now*

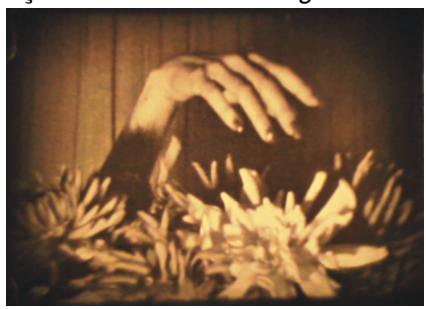
DVD acervo Paola Prestes **Figura 169** *Hände – Das Leben und die Liebe eines zärtlichens Geschlechts*

www.youtube.com/@hugolcp **Figura 170**
Maria Esther Stockler em *Céu sobre água*

www.youtube.com/@izabelcmelo



Figuras 171-173 A dança das mãos em *Santiago*



DVD acervo Paola Prestes

Figuras 174-176 *Hands*

PMSP/SMC/CCSP/AMM

Figuras 177-182 *Danças Maria 11.48 – Campos – 5.49*
PMSP/SMC/CCSP/AMM

capítulo 5

Filmar o movimento, o amor filmado

> Você não vê um filme meu entre os 300 que não inclui dança. Às vezes eu fiz o impossível para filmar dança, seja no deserto, seja nos templos do Camboja, onde eu não a levava [Maria], pois isto era impossível fisicamente. Mas, certamente ela provocou em mim uma participação intensiva na dança, e deste jeito a gente trabalhava junto (Duschenes, *Memórias*).

Os filmes de dança estão estreitamente ligados à relação do casal Herbert e Maria. Quando falo em filmes de dança, faço a diferença entre filmes de família e de viagem que contêm sequências de dança (quase todos), e filmes em que o tema central é a dança. Lembro ao leitor que não é meu propósito desenvolver uma discussão sobre dança, tampouco discorrer sobre o sistema de movimentos criado por Rudolf Laban[15] que Maria trouxe para o Brasil. Interessa-me a dança no cinema de Duschenes e o cinema de Duschenes na dança. Mas antes de chegar aos filmes de dança é preciso situar melhor Maria.

Nascida em 1922, em Budapeste, Maria estudou dança moderna

húngara e dança clássica. Bailarina promissora, quando tinha cerca de 16 anos, foi estudar na Inglaterra, na Dartington Hall School, uma escola voltada para a criação experimental e artística de vanguarda fundada por Dorothy e Leonard Elmhirst. Discípulo de Laban, Kurt Jooss é convidado a dirigir a Escola de Dança de Dartington Hall. Maria passa a ter aulas com Joos até 1940, quando, por causa da guerra, a escola é fechada[16]. Neste mesmo ano, Maria e sua família emigram para o Brasil.

Três anos depois, morando em São Paulo e casada com Herbert, ela dá à luz a Ronaldo e, ainda no hospital, contrai poliomielite. A doença representa o fim da carreira de bailarina e o início da atividade de professora e pesquisadora de dança e coreógrafa. A mudança de rumo decerto não foi fácil para Maria. Mas a promessa não cumprida de uma carreira de sucesso nos palcos acabou abrindo a possibilidade de um percurso não menos brilhante que deixou raízes profundas na dança brasileira. Pois foi Maria professora e coreógrafa que implantou no Brasil a Teoria do Movimento de Laban e o método Dalcroze Eurhythmics.

As atividades de professora e coreógrafa se consolidam na casa da Rua Valença, onde ela leciona no estúdio que mantinha lá, sem espelho afim de desenvolver a visão interior dos alunos. Essa casa-estúdio projetada por Duschenes era frequentada por alunos que formavam grupos heterogêneos: havia desde crianças e adultos amadores até professores de dança e bailarinos profissionais, como Janice Vieira e J. C. Violla. Destaco Denilto Gomes que fundou o Pró-Posição Balé Teatro com Janice, em Sorocaba, em 1973, grupo que lançou Denilto na cena nacional da dança. Segundo a bailarina e atriz Andréia Vieira Abdelnur Camargo (filha de Janice), Denilto teria começado a estudar com Maria em 1974, participando de alguns espetáculos, como *Magitex* e *São Paulo Madrugada*, ambos de 1978. Neste mesmo ano, ele recebeu o Prêmio Governador do

Estado e o Prêmio apca de melhor bailarino pelo conjunto de trabalhos desenvolvidos em 1978, entre eles *Magitex*, uma criação de Maria.

Duschenes filmou Denilto em várias apresentações, inclusive espetáculos que não eram produções de Maria. Nos anos 1970, registrou o bailarino em uma série de seis filmes de cerca de três minutos cada, com exceção de um filme de 18 minutos. Vemos Denilto fazendo improvisações dentro de um domo geodésico, uma construção hemisférica sustentada por uma estrutura que lembra uma colmeia. A função do domo geodésico era pautar o estudo dos movimentos do corpo humano dentro de um espaço tridimensional. Criado por Laban e por ele denominado "corêutica", esse estudo visava romper com as referências espaciais impostas pelo palco italiano que, visual e coreograficamente, delimitavam os movimentos dentro de um quadro bidimensional. A faceta experimental desses filmes foge do processo de filmagem habitual de Duschenes.

Em *Geodésico* (Filme nº 178, s.d.), a lente flana pelo interior do domo enquanto Denilto testa movimentos. No plano seguinte a câmera está de lado, sempre apontada para o bailarino. Maria entra em quadro e fala com ele. O plano é curto, mas Duschenes não o descarta na edição. Esse único plano deitado dá a impressão de que a câmera quer mimetizar o bailarino, como se também testasse novos ângulos e movimentos pautados pela estrutura do domo geodésico (Fig. 122).

Nos outros cinco filmes da série, Denilto improvisa movimentos para a câmera. Em quatro desses filmes, *Geodesic Dome – São Paulo U. – Dancer: Denilton Gomes* [197-] e os três filmes intitulados *Geodésico* [197-] só há imagens do bailarino. Nos outros dois, as imagens de Denilto foram montadas com registros de espetáculos ou aulas de dança, incluindo as aulas que Lisa Ullmann deu no Brasil

em 1978, a convite de Maria[17]. As sequências de Denilto são as únicas da coleção que Duschenes não cortou e montou, ou seja, ele procurou respeitar o tempo da improvisação do bailarino do início ao fim, em um plano só. Além disso, ele filmou em câmera lenta, recurso que ele não utilizou em outras películas. Esse recurso não é fortuito: serve para valorizar os movimentos e permitir ao espectador – no caso, os alunos de Maria que assistiriam ao filme – desfrutá-los ao mesmo tempo em que visualizam a relação entre o corpo e o espaço proposto pelo domo geodésico (Figs. 123-125).

As imagens de Duschenes encontram ressonâncias em filmes da cineasta experimental Maya Deren, que também procurou libertar o corpo dos limites impostos pelo palco através da imagem. No curta-metragem *Um estudo em coreografia para a câmera* (*A Study in Choreography for Camera*, 1945), ela filma o bailarino Talley Beatty. O título do filme já deixa claro que os movimentos são feitos em função da filmagem, o que possibilita, por exemplo, fazer as transições entre os três espaços onde o bailarino evolui: um bosque, um apartamento e um museu[18]. O filme começa com uma sequência em que a câmera, em um percurso aparentemente circular, passa por Beatty em quatro lugares diferentes. Na verdade, a ubiquidade do bailarino é o resultado da montagem de vários planos que dão a impressão de se tratar de um plano só. Essa decupagem tem a finalidade de desconstruir a noção de tempo e espaço. A cada movimento do corpo, Beatty desafia esses limites até atravessá-los: uma nova relação entre tempo e espaço será reconstruída na mesa de montagem. Com isso, Deren queria que "[…] um conjunto inteiramente novo de relações entre o bailarino e o espaço se desenvolvesse. A Dança, que é para o movimento natural o que a poesia é para uma conversa em prosa, deveria, como a poesia, transcender limites triviais".

Quando Duschenes filma Denilto no interior do domo geodésico,

uma dissolução entre tempo e espaço parecida acontece, porém sem nenhuma mudança de cenário, e sem nenhuma decupagem ou montagem elaborada. Ele logra esse resultado simplesmente mudando a posição da câmera e, consequentemente, o ponto de vista do espectador. Ele acompanha as evoluções do bailarino da parte superior do domo geodésico, chegando a inclinar a câmera de maneira que, em certos momentos, perdemos a referência do chão como tal, quando, por exemplo, Denilto vai parar na lateral superior do quadro. Com *plongées* desconcertantes, em vez de pregar o bailarino ao solo, Duschenes acaba por libertá-lo da força da gravidade.

Deren desafia a gravidade de maneira bastante diferente: primeiro, ela filma Beatty fazendo uma pirueta no ar e voltando ao chão, mas reverte a ação montando os planos de trás para frente. Ela cria assim a ilusão que ele está se elevando e que esse movimento é feito sem esforço. Comparada à sofisticação estética da abordagem de Duschenes, esse recurso parece o que ele de fato é: um truque. Em seguida, ela mostra o bailarino saltando em *contre-plongée* com o céu ao fundo. Deren dilata o tempo da ação montando, entre o plano em que Beatty sobe e o plano final em que ele desce, três planos em que ele está no ar, fazendo-o pairar nessa posição por quase meio minuto (Fig. 128).

A beleza dos planos de Deren é inegável, porém a *plongée* de Duschenes é conceitualmente mais atrevida na medida em que faz Denilto voar sem que ele jamais tenha de fato saído do chão, sem nenhum outro subterfúgio além do movimento da câmera e do enquadramento da imagem. Com a adição de alguns *zooms in* e *out* e praticamente nenhum efeito de montagem (há apenas uma fusão em toda a série), não é mais possível dizer se o bailarino está alçando voo, flutuando no ar ou caindo sobre nós. Além disso, enquanto os movimentos de Beatty continuam presos a um eixo

vertical (pirueta) e um eixo horizontal (salto), Denilto parece rodopiar feito uma folha carregada pelo vento, ocupando toda a tridimensionalidade do espaço em que se encontra (Figs. 129-131).

Maria também formou bailarinos que depois se dedicaram à arte dramática. É o caso de Juliana Carneiro da Cunha, que frequentou as aulas de dança da infância até a adolescência. Integrante do Théâtre du Soleil desde 1990, em depoimento à Maria Mommensohn e Sérgio Roizenblit, ela falou da importância da formação com Maria para o seu trabalho de atriz e do início da carreira, quando foi aceita na École Mudra, de Maurice Béjart em 1970:

> Toda essa base de Dona Maria é a que me segue sempre, que me dá o meu sustento, sempre. […] Eu ingressei no Mudra, que era uma escola na época que estava sendo criada, não era assim tão famosa, mas já naquela época tinha uma base de 500 candidatos e 28 entraram nessa escola. Eu só entrei, porque pude chegar até improvisação. […] Foi nessa hora que eu senti, que tive a oportunidade de mostrar que, apesar de não ter nenhuma técnica de dança clássica, dança moderna eu tinha. […] Ela nos formou.

Mais conhecida hoje como atriz, podemos ver seu trabalho de bailarina em *Formação religião politheista – Grécia – Danças* [197-]. O filme abre com imagens de Carneiro da Cunha fazendo o solo *Possession* em 1976[19]. Corta para imagens de uma apresentação de um grupo de Maria, e em seguida, corta para imagens de pinturas rupestres que localizam a dança no tempo como um dos rituais mais antigos praticados pelo ser humano. Corta para sequências que Duschenes filmou na Grécia. Primeiro, no Museu Arqueológico de Heraklion, em Creta, onde vemos cerâmicas pintadas com figuras humanas da civilização minoica em posições parecidas com as que acabamos de ver na coreografia de Maria. As

imagens mostram a dança como ritual ancestral de natureza sagrada e religiosa. A sequência termina com imagens filmadas em Cnossos.

O solo inicial de Juliana Carneiro da Cunha tem o objetivo de criar a "sensação de estar lá", isto é, a sensação que estamos presenciando uma dança ritual na Grécia arcaica. Em seguida, a dança é mostrada como um ritual religioso articulado à formação cultural de um povo e a vida em sociedade. Duschenes deixa para o final a localização geográfica com imagens externas, planos abertos da Ágora Antiga de Atenas.

Duschenes filmou todos os grupos de alunos de Maria. Alguns foram filmados com mais liberdade criativa, outros de forma mais burocrática, o que não diminui o seu valor historiográfico na medida em que são o registro de um sistema introduzido no Brasil por Maria Duschenes e da metodologia por ela desenvolvida. Os grupos foram filmados no estúdio da casa da Rua Valença, mas também em atividades externas, pois as coreografias de Maria não se limitavam ao palco e espaços com vocação para apresentações artísticas: seus bailarinos ocupavam com o mesmo entusiasmo igrejas, bibliotecas praças, estacionamentos e parques da cidade.

Nos anos 1980, Duschenes filma grupos de crianças que não eram alunas de Maria, mas participavam de oficinas que ela dava em escolas particulares, como na Escola Morumbi. Ela também costumava ser contratada pela Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo para dirigir danças corais para alunos da rede pública de ensino em espaços públicos, como o Parque Ibirapuera. Desenvolvida por Laban, a dança coral é um sistema onde pessoas se movimentam juntas, formando um grande grupo que segue uma coreografia, e bailarinos profissionais e amadores dançam colaborativamente, sem levar em conta o nível técnico ou as habilidades físicas de cada um. Para entendermos o alcance dessa prática que abarcava uma dimensão social, terapêutica e política,

no sentido da democratização da dança, recorro a um dos mais notórios exemplos de dança coral criada por Maria, *Origens* I, espetáculo descrito no site Museu da Dança como segue:

> Em 1990, Maria Duschenes apresentou no palco do Theatro Municipal de São Paulo a dança coral "Origens I", com 150 pessoas. Com a ampliação do projeto "Dança/Arte do Movimento" para crianças e professores que frequentavam as bibliotecas municipais, pela Secretaria Municipal de Cultura, D. Maria e equipe passaram a atender também as crianças e funcionários da Secretaria Municipal da Saúde, Secretaria Municipal de Esportes e Secretaria Municipal do Bem Estar Social. Entre setembro e dezembro de 1990, realizaram oficinas de Dança/Arte do Movimento para os funcionários dos Centros de Convivência, danças corais e curso de formação básica de vivência com as crianças das várias bibliotecas da cidade. A apresentação de "Origens i" que incluía as crianças e os adultos envolvidos no projeto, foi de grande impacto aos participantes, com a integração dos grupos de diferentes regiões da cidade e o público, colocando em prática a ideia de que a dança é para todos, como dizia D. Maria.

Este espetáculo foi seguido por *Origens* II em 1991, projeto levado adiante por professoras e bailarinas formadas por Maria:

> Em 25 de abril de 1991, Maria Duschenes solicitou, por carta endereçada à Secretária Municipal de Cultura Marilena de Souza Chaui (1989-1992), a contratação da professora Maria Renata Macedo de Soares Neves para a continuidade do Projeto Dança/Arte do Movimento (1984) nas bibliotecas municipais, nos centros de convivência e escolas de São Paulo. O projeto resultou no ensino da dança educativa para crianças e trabalhadores das secretarias municipais de Cultura, Bem-estar Social, Esportes, Educação e Saúde, permanecendo em atividade até 1994; sendo que, ao final de 1991, Duschenes foi homenageada com a dança coral "Origens ii",

apresentada na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada entre 21/9/91 e 10/12/91, no Parque do Ibirapuera. “Origens ii” foi organizado por Maria Mommensohn, Daraína Pregnolatto (Tuca), Renata Macedo e Solange Arruda. O espetáculo era constituído de duas partes, sendo uma com 100 crianças e a outra com adultos profissionais da dança, com seis apresentações no total. Nas noites de lua cheia (em 22, 23 e 24 de novembro), às 18h40, todos os bailarinos se uniram para dançar ao ar livre, dialogando tanto com a instalação Slice of Earth, de Denise Milan, quanto com a arquitetura de Oscar Niemeyer (1907-2012).

Ainda no contexto da casa-estúdio da Rua Valença, há filmes de bailarinos profissionais realizando coreografias para a câmera no terraço e no jardim. Há também registros desses mesmos bailarinos filmados em apresentações no espaço expositivo da Bienal de São Paulo e no Museu de Arte Contemporânea (mac) na década de 1970, em espetáculos de autoria de Maria, como o já citado *Magitex*[20] (Fig. 135), do filme *Laban 79 – Lisa*, de 1979), no teatro da fau-usp. Nessas ocasiões, Duschenes não se encarregava da filmagem apenas. Ele também atuava como produtor, cenógrafo e iluminador do espetáculo.

Ao assistir aos filmes de dança, notei que, à medida que novos personagens entravam em quadro, o repertório de movimentos ia crescendo e essas improvisações influenciavam os movimentos da câmera, os enquadramentos e o ritmo das sequências, sem falar do comportamento de quem estava atrás dela. Da mesma maneira que, nos filmes sobre museus e exposições as imagens aderem às obras de arte, em vários filmes de dança, Duschenes faz *zooms in* e *out* rápidos e radicais, e cortes que aderem ao ritmo ditado pelos corpos dos bailarinos, permitindo que a câmera por vezes balançasse, coisa que não acontece nas duas outras áreas temáticas. É provável que não houvesse uma intermidialidade premeditada e que Duschenes

estivesse simplesmente incorporando o espírito das improvisações dos bailarinos. No entanto, é inegável que estamos diante de um cruzamento entre o cinema e a dança e, a partir desse jogo, configura-se uma linguagem ensaística e experimental.

Se os grupos de alunos de Herbert e Maria eram distintos e exerciam atividades separadas, os objetivos do casal eram os mesmos: ambos possuíam a mesma visão democrática em relação à formação de todas as pessoas que os procurassem, não importando idade, origem ou classe social. A atividade cinematográfica de Duschenes foi sem dúvida um dos elementos facilitadores dessa convergência e um dos mais importantes motores da aplicação prática desse ideal.

Se Duschenes não fez experimentações cinematográficas nos filmes que realizou sem Maria, foi talvez porque ele sempre a considerou como a artista do casal. Ele afirmava ser a metade intelectual e racional, o fio terra que garantia o espaço e a proteção que ela precisava para criar. Apesar disso, há na coleção três filmes de 8mm de 1949, que são o inestimável testemunho de uma parceria complementar e equilibrada, e onde a contribuição artística de ambos é manifesta: *D. Maria*, *Hands* e *Danças Maria 11.48 – Campos – 5.49*. Estes filmes são, antes de tudo, exemplos da força de vontade e do trabalho de superação que Maria desenvolveu – sempre com o apoio de Herbert – contornando as limitações físicas que a poliomielite lhe impôs.

Outro dado coloca essa trilogia em um lugar à parte: são os únicos filmes intrinsicamente experimentais de toda a coleção. Neles, é visível a intenção de realizar um trabalho artístico não convencional. Zimmermann destaca o viés “artístico” que era incentivado e também esperado da produção amadora norte-americana do início do século XX por parte dos fabricantes de equipamentos e revistas de cinema, e cuja espontaneidade era o

contraponto à disciplina exigida pela produção profissional: “Nessa prática inicial, o termo *amador* dava a entender uma dedicação à arte e não a valores comerciais ou industriais”.

Porém, há uma diferença importante entre a prática amadora à qual se refere Zimmermann e os filmes que Duschenes fez com Maria: ela era de fato uma artista, e não uma pessoa tentando exercitar sua veia artística nas horas vagas. Além do mais, os filmes são uma forma de expressão artística que se dá por meio da colaboração com seu companheiro. Portanto, neste caso, os termos “arte” ou “artístico” não significam algo que, não pertencendo ao universo profissional, é considerado arte de forma genérica ou por exclusão. Os filmes de Duschenes com Maria são trabalhos de arte por ser este o seu propósito e sua verdadeira natureza. Isto os aproxima de produções com maior liberdade que vicejavam entre artistas e cineastas engajados, como reforça Zimmermann, em “expandir e fortalecer o cinema como arte”. Esses filmes geralmente têm bitolas inferiores a 35mm e tornam-se, a partir do final da década de 1940, um meio de expressão que dá vazão ao experimentalismo e a filmes com vocação artística.

Os filmes *D. Maria* e *Hands* são curtas-metragens de seis e oito minutos respectivamente. O cenário é o lar do casal (na época ainda o apartamento da Rua Sílvia), mas isto não é visível em nenhum fotograma, pois, diferentemente dos filmes sobre Ronny, não estamos diante de um marido que filma a mulher no ambiente doméstico. Aqui, o que testemunhamos é a colaboração artística entre Herbert e Maria sem a participação de terceiros[21]. A concepção formal lembra em mais de um plano o curta-metragem *Tramas do entardecer* (*Meshes of the Afternoon*, 1943), de Maya Deren, ela também coreógrafa e bailarina, e seu então companheiro Alexander Hammid. O filme também faz parte de uma trilogia experimental filmada em 16mm, composta, além de *Tramas do*

entardecer, por *At Land* (1944) e *Um estudo em coreografia para a câmera*, que o crítico de dança do *New York Times* John Martin chamou de "coreocinema", "um feliz neologismo que procura dar conta de duas inquietações temáticas de Deren: o corpo humano em movimento e o processo de filmagem em si". O comentário poderia se aplicar à trilogia de Duschenes e Maria. Todavia, não se trata aqui de mostrar a influência do trabalho de Deren sobre outros realizadores, mas de dar conta da relação espontânea entre suas obras e as de Duschenes.

Entre os filmes da trilogia experimental de Duschenes, *D. Maria* ("Dona Maria" era a forma como os alunos se referiam a ela) abre com planos fechados dos pés descalços de Maria caminhando. A escolha desse plano é significativa: depois da doença, caminhar tinha se tornado algo difícil e doloroso. Portanto, a imagem dos passos possui uma segunda camada de leitura: Maria aceitou o desafio de se expressar por meio do seu corpo apesar da enfermidade. Nos planos seguintes, é a vez de as mãos fazerem evoluções cuidadosamente coreografadas para a câmera.

É preciso atentar aqui para a diferença entre uma coreografia que é feita para o público e que a câmera por acaso registra, e uma coreografia que é feita exclusivamente para a câmera. No primeiro caso, a coreografia é algo independente da filmagem e se superpõe a ela. Isto é, mesmo se não houvesse a filmagem, haveria a coreografia, pois a relação acontece entre o bailarino e o público. No entanto, o bailarino permanece a parte dominante na medida em que o público tende a cumprir seu papel de forma passiva, ou receptiva. Neste caso, a câmera não pode interferir nos movimentos e se esforça para acompanhá-los.

No segundo caso, a relação que acontecia entre o bailarino e o público se desloca para outro eixo formado pelo bailarino e a câmera. Esse *pas de deux* é mais equilibrado, pois neste caso, temos

um processo criativo acontecendo dos dois lados e ao mesmo tempo, o do bailarino e o do cinegrafista. Existe, portanto, um contrato entre os dois que vincula os movimentos do corpo aos movimentos da câmera: ela delimita a coreografia, enquanto a coreografia procura adequar-se criativamente, não mais única e primordialmente ao espaço cênico, mas ao espaço do quadro. Além disso, a coreografia não é mais feita em função do público, mas da lente: é a dança no cinema. Por outro lado, a câmera não pode recorrer a técnicas e construções narrativas conhecidas, como, por exemplo, campo e contracampo. Tampouco a montagem se fará dentro dos moldes clássicos. O que acontece dentro do quadro é de outra ordem das marcações que têm sua origem em encenações teatrais e onde, via de regra, é a palavra que pauta os movimentos dos personagens e a montagem: essa nova linguagem engendrada pelos movimentos do corpo é o cinema na dança.

A fim de compreendermos melhor essa relação que Deren chama de "filme-dança", "[…] isto é, uma dança tão relacionada à câmera e à montagem que não poderia ser "performada" como unidade em nenhum outro lugar a não ser neste filme em particular", cotejo *Tramas do entardecer* com *D. Maria* e *Hands*. Além de os filmes serem o produto de uma parceria não só artística, mas romântica, onde o cinegrafista filma sua companheira, há um primeiro dado que talvez não seja fundamental para a comparação, mas merece menção: quando Duschenes filma Maria entre 1948 e 1949, ela tinha entre 26 e 27 anos, a mesma idade de Deren em *Tramas do entardecer*. Ambas estão no auge da beleza e juventude e o olhar do cinegrafista apaixonado deve ser levado em conta: Zimmermann relata a experiência do cinegrafista amador norte-americano George Bacon que, ao fazer um filme etnográfico sobre dança havaiana, a hula, em plena mata, apaixonou-se pela dançarina e casou-se com ela: "[…] a dança para a câmera era também um intrincado ritual

de acasalamento mediado pela câmera e pela floresta para o olhar enamorado do operador da câmera".

Talvez falar em ritual de acasalamento no contexto dos casais urbanos Deren/Hammid e Maria /Herbert seja excessivo. Contudo, é inegável a potencialização da natureza erótica que se instaura nesse tipo de situação de filmagem. Eduardo Coutinho falou mais de uma vez sobre a relação erótica que existe entre o documentarista e seu personagem durante a entrevista. Ele, aliás, não gostava de pensar nessa interação como uma entrevista de reportagem, preferindo o termo mais íntimo, "conversa". Ao aludir a uma "relação erótica" Coutinho se referia a uma situação em que a presença física e a proximidade entre o documentarista e o personagem geravam uma intimidade específica, que duraria o tempo da filmagem.

Ao erotismo também é inerente a noção de poder, o jogo de dominação e controle de uma pessoa sobre outra que não se dá necessariamente por meio da concretização do ato sexual, e realiza-se em outras instâncias em que ocorre o exercício de sedução. Uma situação de filmagem pode ser uma dessas instâncias. Coutinho era um grande "conversador" e o processo de sedução entre ele e os seus personagens acontecia por meio das palavras, do olhar, da voz, no máximo um roçar de joelhos.

Não há diálogos nos filmes de Deren ou Duschenes, portanto, no lugar das palavras, Deren e Maria seduzem a câmera (e quem está por trás dela) com seu corpo (que inclui o olhar), por meio de uma apurada linguagem corporal. Nas figuras 136 e 137 vemos exemplos da sensualidade do gestual de Deren e da sua expressão facial. A maneira como ela é filmada não é menos sensual que os movimentos que ela faz: a câmera participa do jogo de sedução ao passear sobre seu corpo em um traveling tão lânguido quanto ela, fruindo cada detalhe em planos fechados, perseguindo Deren quase

obsessivamente, mesmerizada por cada um dos seus movimentos.

Maria lança mão de um repertório não menos sensual onde os longos braços, as mãos e o tronco assumem o protagonismo que as pernas não podem ter. Na figura 138, quase deitada no chão, com a cabeça e o tronco reclinados, ela lembra a Danaide de Auguste Rodin, fruto de outra célebre parceria amorosa, a do escultor com Camille Claudel, sua discípula, modelo, amante e concorrente, e onde o olhar de um artista sobre o outro é mais que desejo: materializa-se na expressão desse desejo através da arte. Enquanto isso, do outro lado da câmera, os respectivos parceiros de Deren e Maria as atiçam e cativam por meio do olhar intermediado pela lente *voyeuse*. Por fim, convidado a participar desse jogo de sedução, o espectador será seduzido por todos: tanto por quem está diante da câmera como por quem está por trás dela.

Se Duschenes nunca tocou Maria diante da câmera, em *Tramas do entardecer* Hammid entra em quadro e acaricia o corpo de Deren. Há outra diferença importante entre o filme de Deren e o de Duschenes: enquanto Deren rompe com a unidade espacial praticamente a cada corte da montagem, Duschenes filma Maria em um ambiente único.

Tramas do entardecer abre com a imagem de uma mão feminina entrando em quadro de forma pouco convencional, de cima para baixo, segurando uma flor branca. Os gestos são cuidadosamente coreografados e, exatamente como acontece no filme de Duschenes – onde uma flor também entra em quadro seguindo um percurso pouco usual na leitura de imagens, isto é, de baixo para cima, levemente em diagonal –, essa mão assume um papel central.

Convém-se dizer que a leitura "natural" de uma imagem pelo olho humano se dá da esquerda para a direita, começando na parte lateral superior de uma imagem e seguindo um percurso descendente. Podemos questionar até que ponto essa leitura é de

fato feita “naturalmente” ou é induzida pela composição da imagem ou outros fatores. Esta é uma das indagações que as obras de Deren e Duschenes colocam. A partir do paralelismo das flores, proponho alguns fotogramas dos filmes com o objetivo de demonstrar as relações entre eles e a relação Maya-Maria. A fim de evidenciar esse jogo, montei os fotogramas em duas colunas: à esquerda *Tramas do entardecer* e à direita *D. Maria*. A intenção é criar um diálogo entre duas obras experimentais de um mesmo período, realizadas por artistas com propósitos diferentes, mas que traduzem formalmente as inquietações do seu tempo.

Nos dois filmes, o protagonismo pertence às mãos e a flor branca (artificial no caso de Deren e um lírio natural no de Maria) opera como o fio condutor dentro de uma montagem não narrativa. Ora tratada com delicadeza, ora nem tanto (no caso de Maria), a flor é uma pista (no caso de Deren), ou um símbolo que Maria “mata” entre seus dedos (quem sabe a jovem e promissora bailarina que ela foi um dia) para depois retornar à delicadeza. O encadeamento da montagem por meio de recorrências e rimas visuais constrói um roteiro mais rizomático que linear. A influência das vanguardas artísticas do início do século XX é visível na linguagem e no aspecto formal dos filmes: há referências ao abstracionismo, mas há também uma forte marca do surrealismo no rompimento com convenções do “mundo real” desde a filmagem até a montagem (desconstrução da continuidade fílmica e da relação tempo e espaço). Há também referências expressionistas na fotografia contrastada que evoca o estado de espírito e os dilemas internos das personagens.

Deren evolui dentro de um universo onírico e claustrofóbico que evidencia sua inquietação. Ela parece conformar-se a esse espaço que existe dentro da sua mente e a câmera arrasta o espectador para esse labirinto. No caso de Maria – que se expressava pouco com palavras mesmo fora da situação de filmagem – seus movimentos

desenham o ambiente em que ela se encontra. Podemos dizer que seus pensamentos e suas emoções definem o espaço à sua volta para que ela possa se expressar. Em ambos os filmes, a carga psicológica das personagens é finamente trabalhada e pode ser particularmente sentida quando, em determinado momento, vemos as duas mulheres em estado contemplativo, “fora do mundo”, enlevadas por algo que ultrapassa o quadro, cada qual com sua flor branca e os significados que ocultam.

Há também sequências dos pés que aparecem sob as ondulantes pantalonas pretas de Deren e sob a longa saia igualmente escura de Maria, ocupando o centro de vários planos. Todavia, enquanto os passos de Maria são mais lentos e calculados, os de Deren não têm restrições: ela corre e sobe escadas lepidamente, ora fugindo, ora perseguindo uma personagem misteriosa com um espelho no lugar do rosto, que insinua que ela está no encalço de si mesma. Mas, afinal, Maria não persegue também a si mesma quando, impedida de voltar a se apresentar em palcos, cria uma coreografia para a câmera – e para si mesma – reencontrando assim a bailarina que ela foi antes da doença?

Nos dois filmes, as personagens interagem com objetos da vida cotidiana, ressignificando-os. Vemos Maria caminhando por entre discos de vinil e depois, sentada no chão utilizando-os como parte de uma composição coreográfica. No caso do filme não sonoro, o que interessa em relação aos discos é sua forma, sua cor e textura e material, a maneira como refletem a luz e como são manipulados. Curiosamente, Deren também inclui um disco em seu filme não sonoro. Embora participe de um universo que não pertence à realidade, o disco de Deren ainda cumpre (pelo menos visualmente) sua função de disco, girando na vitrola. A presença de cortinas é outro dado significativo: no caso de Deren, elas são a entrada para outra dimensão espacial e, em suas buscas, a artista será como que

sugada por elas para ressurgir em outro lugar. Maria também será tragada por cortinas, mas por sua própria vontade, encerrando o filme ao desaparecer da imagem.

Comparo agora o filme de Deren com *Hands*, cuja autoria compartilhada é anunciada desde o início, por meio de uma cartela em inglês[22], um texto datilografado (à maneira de Mekas) que diz, "*Herbert and Mary present*":

Depois dessa cartela, corta para um poema de autoria de Maria, também datilografado:

"Hands"

A constant driving
and thriving
always changing
but never dying
eternal flow
of living forms
which move and grow
which even without
your awareness
sometimes as lovely
and sometimes as a
twisted likeness
are mirrored in
your soul.

O poema fala da busca, da luta e transformação permanentes, que nunca morrem, do eterno fluxo das formas vivas, que se movem

e crescem, sem que o Outro ao qual ele se dirige se dê conta, e cuja semelhança, por vezes encantadora, por vezes deformada, espelha-se em sua alma. Em outras palavras, as transformações são constantes, e o espelhamento no ser amado acontece, não importa a forma. É impossível não fazer a relação entre esse texto e a transformação pela qual Maria passou depois de contrair uma doença que mudou sua aparência física, seus movimentos e o rumo da sua carreira.

Em suas memórias, Duschenes conta que, ao receber o diagnóstico, Maria lhe disse que se ele quisesse a separação ela entenderia, pois não queria obrigá-lo a viver com uma mulher com uma deficiência física. A esta proposta direta, ele respondeu de maneira igualmente direta, declarando que o casamento deles começava para valer a partir daquele momento. A questão da transformação para o casal nesse início de vida em comum não foi, portanto, algo abstrato, um sentimento fugidio, nem algo meramente filosófico ou poético. Foi uma mudança com implicações de ordem prática e também psicológica e emocional, com consequências reais sobre a vida cotidiana da família que incluía um filho pequeno e, alguns anos mais tarde, uma filha.

Vemos agora planos de livros, colares, flores e copos que, nas mãos de Maria, tornam-se a própria expressão das formas vivas às quais ela se refere no poema. As mãos assumem a condução do filme, dão a ele seu sentido por meio de uma cinestesia que traz a memória de movimentos passados. Metonímias corporais, as mãos falam pelo resto do corpo, representam-no. Potencializam a expressão de sentimentos e estados de espírito que, se fossem realizadas pelo corpo inteiro, correriam talvez o risco de diluí-los. Mais que manusear os objetos, as mãos tomam posse deles. Primeiro, uma mesa recoberta com um tecido é conquistada por mãos que impressionam por sua beleza, e também por uma

voracidade que as faz parecer entes autônomos apossando-se de um território.

Há um corte para as mãos recebendo livros, empilhando-os sobre a mesa para em seguida desconstruir esse arranjo. A rigidez dos livros é contrastada à maleabilidade de colares com os quais as mãos brincam sobre um livro aberto. Corta para um dos momentos mais dramáticos, filmado diante de uma grade ou treliça: as mãos a percorrem e os dedos se agarram à trama. Ao final da cena, a câmera revela o corpo de Maria enquanto ela permanece agarrada à grade, gira o tórax, como se lutasse para não se soltar, ou quisesse escalar essa superfície para tentar se erguer. Ela finalmente se deixar cair no chão.

Enquanto isso, em *Tramas do entardecer*, as mãos de Deren manuseiam uma chave que a princípio sai de uma bolsa e é introduzida em uma fechadura para depois enveredar por um percurso menos ortodoxo: ela sai da boca de Deren e, por meio de um corte seco, metamorfoseia-se em uma faca. Uma chave que vira uma arma branca não é desprovida de significado, da mesma maneira que uma treliça pode simbolizar as grades de uma prisão (física ou psicológica). Há ainda os copos alinhados no chão que Maria manipula em um balé surrealista. Neste caso, a tensão é criada pelos movimentos das mãos que, apesar de hábeis e flexíveis, parecem provocar os copos, empurrando-os como se os desafiasse a se estilhaçar. Deren e Maria propõem um jogo potencialmente perigoso com objetos do dia a dia que podem, de uma hora para outra, virar uma arma cortante, capaz de ferir fisicamente, mas também metafisicamente. Ferir ou libertar, este limiar é outra possibilidade de interpretação das imagens.

Ao final do filme, Maria entra em quadro da cintura para cima: ela abraça os copos e se deita entre eles, empurrando-os com os braços. Nesse momento, ela olha para a câmera e sorri, fechando o

círculo do jogo de sedução entre ela e a figura composta pela câmera e pelo cinegrafista-companheiro. A iluminação é um ponto de luz que foi aparentemente colocado no chão, lateralmente, à altura de Maria.

Deren também ergue os braços em vários planos, mas seu gesto deriva de uma vertigem, enquanto o de Maria é uma entrega ao olhar da câmera. Lembro ao leitor que, normalmente, quando espetáculos de dança (e óperas também) terminam com o personagem no chão, é porque ele ou ela morreu ou está agonizante. Nesse sentido, Deren é menos arrojada que Maria, pois como ocorre nas tragédias clássicas, ela chega ao final do filme morta e ensanguentada enquanto ocorre o inverso com Maria: pouco importa se ela está ao rés do chão porque suas pernas têm dificuldade em sustentá-la. Ao final do filme, ela renasceu e seu semblante nos diz que todo e qualquer território pode ser conquistado por ela, de maneiras inesperadas, pois ela tem o poder de criá-las. Maria toma assim conta do espaço cênico e também fílmico com esse final incomum e triunfante.

Há neste filme uma analogia importante entre as flores e as mãos de Maria. Muito além de uma mimese, ela elabora uma coreografia onde suas mãos contracenam com as flores de um vaso. Os planos são fechados, na sua maior parte fechadíssimos, fazendo com que as pétalas adquiram a proporção de uma floresta tropical. As mãos fazem sua entrada em cena como se fossem plantas. Há algo ao mesmo tempo belo e sinistro nessa apresentação, efeito causado pela aparição insólita dessa planta de carne e osso, mas também na descontextualização das flores no ambiente fechado e na luz artificial e contrastada que incide sobre elas.

A mesma analogia será retomada no filme *Danças Maria 11.48 – Campos – 5.49*, desta vez em tomadas externas, provavelmente filmadas nas imediações do hotel Toriba, em Campos do Jordão,

onde a família Duschenes costumava passar temporadas. O filme abre com uma lousa onde está escrito “Campos do Jordão – uma interpretação pela dança e fotografia de Maria e Herbert – Maio 1949”. A interpretação é na realidade a interpretação da natureza, especialmente das árvores, e vemos uma montagem de planos fechados, médios e abertos de araucárias. Se agora estamos em um ambiente natural, é Maria que, interagindo com as árvores, é representada como um ser diáfano, quase sobrenatural que em muitos momentos se assemelha à hamadríade de *The Soul of the Cypress* (1921), de Dudley Murphy. A luz do sol crepuscular incide sobre Maria lateralmente, o que leva a crer que Duschenes tenha tentado reproduzir esse efeito na iluminação que fez para a dança dos copos no final de *Hands*, ou vice-versa.

O papel das mãos nesses filmes é tão determinante que me interessei em saber mais sobre a representação dessa parte do corpo no cinema, mais precisamente os casos em que as mãos deixam de ser um acessório com a função de escorar ou acentuar a expressão facial e verbal. Além disso, no cinema é possível fazer partes do corpo preencherem totalmente o espaço de representação, um potencial não desprezível. No teatro, pode-se recorrer a técnicas como as do Teatro Negro de Praga, fazendo recortes de luz e máscaras que permitem que apenas as mãos sejam vistas. Porém, as proporções reais permanecem: pouco importa os recursos técnicos, as mãos ocuparão apenas um determinado ponto do espaço cênico, bastante reduzido. Na pintura e fotografia é possível preencher o quadro, mas perde-se uma das qualidades essenciais das mãos, o movimento. Pensando nessas particularidades, e com o objetivo de entender melhor a presença das mãos no cinema, compilei um apanhado de filmes que enfocam essa parte do corpo, sempre procurando relacioná-los aos filmes que Duschenes fez com Maria. Os exemplos que encontrei são uma amostra que dá uma ideia da

expressividade dessa produção.

Lembrei-me da primeira vez em que vi uma mão assumir o protagonismo de uma cena no cinema. Era a mão de Marlon Brando em *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola. Reza a lenda que, ao chegar para filmar nas Filipinas, Brando surpreendeu o diretor com seu sobrepeso. A fim de contornar a questão, Coppola teria então combinado com o diretor de fotografia, Vittorio Storaro, filmar Brando na penumbra. Dessa decisão, nasceu uma cena desconcertante por sua beleza e estranheza: a tensão do diálogo de dois minutos e meio entre o Coronel Kurz (Brando) e o Capitão Willard (Martin Sheen) – um momento crucial do filme – é dada pela mão de Brando que acaricia sua cabeça raspada. Neste caso também a luz é lateral, criando um claro-escuro caravaggiesco. Decerto o olhar de Brando ao final da cena é aterrorizante, porém, não é o texto que é dito, nem o rosto, tampouco os olhos (que o ator só levanta nos últimos 30 segundos da cena), mas a mão a dar a medida da insanidade e periculosidade do personagem, com seu vai e vem lânguido e hipnótico que lembra uma serpente se preparando para dar o bote. Assim como acontece em *Hands*, por conta de uma contingência física, na filmagem, a mão assumiu o protagonismo da cena.

Encontrei também mãos menos perigosas, aliás, diametralmente opostas à mão amotinada do Coronel Kurz. No curta-metragem *Hands* (1934-1937), de Willard Van Dyke e Ralph Steiner, há as mãos obedientes, diligentes, didáticas e pragmáticas que valorizam o trabalho e a produtividade em prol do governo e da nação norte-americana combalida após a Grande Depressão de 1929. Alguns anos mais tarde, com a Segunda Guerra Mundial em curso, as mãos se tornariam patrióticas em outro curta-metragem *Hands* (1944), produzido pelo Army Pictorial Services do Departamento de Guerra dos eua. No filme, as mãos que se unem para fortalecer a indústria e

curar soldados feridos também cerram punhos com ganas incontroláveis de socar o inimigo alemão e japonês. O filme termina com a ordem (verbal e letreiro) "*Let's finish the job!*", literalmente, "Vamos terminar o trabalho!", mas que também pode ser interpretada como "Vamos acabar com eles", sobre a imagem de um punho cerrado avançando em direção à câmera.

Mas por que filmar mãos? No documentário *Derrida* (2002), de Kirby Dick e Amy Ziering Kofman, Jacques Derrida afirma que as mãos são:

> […] as partes que vemos com menos facilidade. […] É muito difícil ter uma imagem de nosso próprio olhar e ter uma verdadeira imagem das nossas próprias mãos na sua mobilidade, seus movimentos, seus gestos. É o Outro que sabe. Essa gesticulação das mãos, esse gesto das mãos, o Outro o vê melhor, identifica-o melhor que eu.

Essa colocação sugere que existe uma vocação intrínseca para a comunicação nas mãos e nos movimentos que elas são capazes de fazer. Se nossos gestos são vistos melhor e com mais clareza e, portanto, mais bem compreendidos e interpretados pelos outros do que por nós mesmos, o sentido da sua existência se deve a esses outros. No filme *A expressão das mãos* (*Der Ausdruck der Hände*, 1997), Harun Farocki diz em determinado momento, "O que a mão humana significa é revelado aqui no seu fracasso" (*Was die menlische Hand bedeudet, das wird hier in Versagen dargestellt*). Isto não é a mesma coisa que dizer "O significado da mão humana é revelado aqui no seu fracasso", frase que tira da mão seu lugar de sujeito, sua intenção, ou ainda o que poderíamos chamar com alguma licença poética de "vontade" de expressar algo por si só.

Portanto, a mão à qual Farocki se refere tem autonomia para significar aquilo que quer sem dar continência à mente, à palavra ou aos olhos. Mas, ao significar, fracassa, pois, se retomarmos

Derrida, ela não tem como saber o alcance daquilo que expressa. Não possui o recuo necessário, nem a perspectiva externa para avaliar a eficácia dos seus gestos. Só o Outro poderá saber, e lidar mais plenamente com o resultado dessa comunicação gestual. Isto torna a mão um personagem prodigioso para o cinema que por princípio vincula o olhar do Outro – no caso, o espectador – ao movimento e ao gesto. A mão de Brando que não pode ser vista por ele, inclusive porque ele está com a cabeça abaixada, e que comunica algo de forma poderosa e inequívoca para quem a vê ilustra bem essa dinâmica.

No cinema em que as mãos são protagonistas, a coreografia tende a assumir o lugar do roteiro literário, estruturando o filme em torno da gestualidade. Temos um exemplo quase didático disto no curta-metragem experimental *Hände – das Leben und die Liebe eines zärtlichens Geschlechts* (*Hands: The Life and Love of a Gentle Sex*, 1928), de Miklós Bándy e Stella F. Simon, no qual a relação de um casal se desenrola através das imagens das mãos de ambos. Uma coreografia minuciosa narra desde o primeiro encontro, passando pela aproximação e sedução até a interação com outros personagens-mãos. Em suas errâncias amorosas, a personagem feminina vai parar debaixo d'água (Fig. 169). Esse balé que combina os movimentos da mão com os da água evoca uma produção feita meio século depois, de autoria de outra dupla que, tal Deren e Hammid, e Herbert e Maria, formava um casal: *Céu sobre água* (1978), curta-metragem em que José Agrippino de Paula filmou Maria Esther Stockler em Arembepe, na Bahia (Fig. 170). Porém, assim como acontece no filme *Hands* do casal Duschenes, as evoluções são improvisações, pois a intenção não é contar uma história, mas traduzir em imagens uma experiência sensorial e artística provocada pelo contato com a natureza.

Por ser uma obra que também foi concebida em função de

limitações físicas, cito *Hand Movie* (1966), da bailarina e coreógrafa Yvonne Rainer. Acamada em um hospital e incapacitada de fazer uso do seu corpo inteiro, ela pediu a um amigo para filmar os movimentos das suas mãos. Os dois planos de três minutos cada, montados sequencialmente, em que Rainer movimenta suas mãos constituem na sua simplicidade um veemente libelo contra o confinamento do corpo, uma revolta liderada pelas mãos da bailarina.

Embora ele já tenha sido amplamente comentado, arremato esta pequena pesquisa sobre filmes com mãos protagonistas com um dos mais eloquentes exemplos da cinematografia brasileira, *Santiago* (2007), de João Moreira Salles. Em vários momentos, pregado à cadeira onde o mandaram sentar e alheio ao vai e vem da equipe de produção, o antigo mordomo da família do diretor ergue os braços e movimenta as mãos como se dançasse flamenco, ou interpretasse para si mesmo alguma cena de ópera que não lhe sai da memória. O personagem só se liberta da direção que circunscreve sua atuação quando Salles o filma como quem rouba imagens, de um ponto de vista meio oblíquo, por entre cortinas, enquanto Santiago dança e toca castanholas ao som de um concerto de Bach extradiegético.

O grande momento de Santiago se dá quando suas mãos são filmadas fazendo improvisações em planos fechadíssimos com uma iluminação de Walter Carvalho tão contrastada quanto a de Storaro sobre Brando. No filme, João Moreira Salles explica como a cena aconteceu em um texto narrado por seu irmão Fernando: “Santiago pediu que filmássemos a dança de suas mãos. Ela a executava todos os dias. Era o seu exercício. Foi assim que ele a interpretou, em dois longos planos.”

Praticamente gêmeas das de Maria, as mãos de Santiago nos conduzem de volta aos filmes de Duschenes. Não somente parecidas nos movimentos físicos, o que de fato as aproxima é seu poder de

expressão. Se Maria se viu confinada dentro de limites físicos, Santiago também conheceu a restrição, mas de ordem social. Vivendo em um modesto apartamento do Rio de Janeiro e, embora aposentado ainda obedecendo às ordens que lhe são dadas, Santiago consegue suprimir hierarquias e barreiras sociais ao realizar a sua dança das mãos: quando dançam, é nessas mãos que tanto serviram que se concentra toda a liberdade que ele possui. Graças a elas, Santiago deixa de ser mordomo e, nesse tempo suspenso, abstraídas de qualquer obrigação de obedecer, suas mãos pairam sobre um mundo nem sempre justo. Ao solicitar ao filho do ex-patrão que elas sejam filmadas, Santiago sabe que o registro potencializará o pouco de expressão pessoal que lhe coube na vida. A última tentativa de imposição de algo por parte de Salles talvez seja a câmera fixa. Ela não dança com as evoluções das mãos de Santiago, mas a beleza dos gestos se impõe e é inclusive realçada pelos instantes em que desvanecem do quadro para tornar a aparecer alguns fotogramas depois.

Se as mãos de Santiago lembram pássaros e borboletas e, comoventes, entrelaçam-se em um esboço de oração ou adoração diante de algo invisível, as de Maria são plantas, ora delicadas, ora carnívoras, mas também zoomórficas, ora insetos, ora feras tropicais: são mãos jovens, impregnadas de uma carga sensual e sexual ausente nas mãos de Santiago, que mais parecem cumprir uma liturgia religiosa. Assim, se a trilha musical da dança das mãos do mordomo é um trecho de Bach que insufla uma aura barroca cristã à performance, é possível conjecturar que a de Maria talvez fosse inspirada em algum ritual pagão, como *A sagração da primavera*, de Stravinsky.

Em *Danças Maria 11.48 – Campos – 5.49*, Maria amplia seu universo de referências ao espelhar seu corpo inteiro à natureza. A impressão que temos é que a bailarina quer *ser* aquilo que

interpreta e o resultado que vemos no filme é um exemplo daquilo que Deren chama de “o mundo como palco”. Na montagem, Duschenes intercala planos de Maria com planos dos elementos da natureza que ela interpreta (Figs. 174-176). Há as araucárias características da região em planos abertos, médios e fechados que dão conta das árvores como um todo e das suas partes: galhos, tronco e folhagens. Em determinado momento, a sombra da silhueta de Maria projetada sobre uma rocha interpreta uma árvore recortada pelo sol. As duas sequências remetem ao teatro de sombras tailandês que Duschenes filmaria anos mais tarde, em uma das suas viagens à Ásia.

Não foram utilizados na filmagem recursos além de esmerados enquadramentos e discretas panorâmicas. Neste aspecto, assim como acontece no filme com Denilto Gomes, a obra se distancia de *Um estudo em coreografia para a câmera*, em que Deren, na filmagem no Metropolitan Museum of Art, utilizou uma lente grande angular que dava a impressão que o bailarino se deslocava por um espaço amplo em pouquíssimo tempo e, na montagem, recorreu a uma decupagem complexa a fim de criar a ilusão de ubiquidade do bailarino em um mesmo plano-sequência.

Se deixei os filmes com Maria para o final é porque neles estão reunidas algumas das qualidades mais admiráveis de Duschenes como cineasta amador e também a sua mais evidente revelação como artista, título que ele jamais reclamou para si, mas cujo mérito eu espero ter demonstrado. Não é um acaso ele ter alcançado o mais alto grau de liberdade poética nas poucas obras experimentais que realizou com Maria.

Em sua autobiografia, Ingmar Bergman reflete sobre o a morte que o separará da mulher. Lamenta não poder se transformar em uma árvore para, de alguma forma, perpetuar a convivência:

> Minha mulher e eu vivemos perto um do outro. Um pensa e o outro responde, ou o inverso. Não tenho como descrever nossa afinidade. Um problema é insolúvel. Um dia abater-se-á o golpe que irá nos separar. Nenhum deus benévolo irá nos transformar em uma árvore para proteger a casa com sua sombra. Possuo o talento de conseguir imaginar quase todas as situações da vida. Acendo minha intuição, e minha imaginação e as emoções apropriadas jorram, colorindo e aprofundando. No entanto, faltam-me os meios para imaginar o momento da separação. Como não sou capaz e tampouco quero imaginar outra vida, alguma vida amena além da fronteira, a perspectiva é aterradora. De alguém me transformarei em ninguém. Esse ninguém sequer terá a memória de uma afinidade.

De fato, não é possível virarmos árvores quando morremos. Podemos permanecer algum tempo mais entre os vivos por meio das imagens que deixamos para trás. No entanto, de certa maneira, Maria se transformou em árvore, algo que só foi possível com a colaboração de Herbert. Provavelmente, nenhum dos dois imaginava a magnitude daquilo que faziam naquele fim de tarde de maio em Campos do Jordão. Oitenta anos mais tarde, graças à película onde sua imagem está impressa, Maria é e sempre será a árvore protetora de Herbert. Quanto à memória da afinidade do casal, ela sobrevive nos filmes que realizaram juntos. Eles são o mais perene e inesquecível espetáculo que Herbert e Maria Duschenes nos legaram, a evidência irrefutável do seu talento, generosidade e afeto, e do compromisso com a missão pedagógica que nunca abandonaram.

[15] Rudolf Laban (Bratislava, 1879 – Inglaterra, 1958). Dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, considerado um dos maiores teóricos da dança do século XX e criador da dança-teatro.

[16] A escola voltou a abrir depois da guerra. Foi definitivamente extinta em 1987.

[17] Lisa Ullmann (1907-1985) foi uma bailarina alemã, professora e diretora de dança. Estudou dança moderna com Rudolf Laban no Instituto Coreográfico em Berlim. Foi professora na Folkwangschule dirigida por Hans Züllig e Kurt Jooss. Em 1940, estabeleceu-se na Inglaterra e, em 1946, fundou com Laban o Art of Movement Studio em Manchester. Foi diretora do Laban Art of Movement Addlestone Centre Trust até 1973. Dedicou os últimos anos da sua vida à pesquisa e catalogação da obra de Laban. Em 1978, Maria Duschenes organizou a vinda ao Brasil de Ullmann, que deu palestras, cursos, aulas abertas e dirigiu danças corais no Teatro Galpão.

[18] As sequências foram filmadas na ala egípcia do Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque.

[19] Informação obtida junto à Jeanne Dosse, filha de Juliana Carneiro da Cunha, em dezembro de 2018. O espetáculo teve direção de Alain Louafi. O registro da apresentação foi montado de forma mais completa em outro filme com a indicação de título: *Ju*, sem data. A película também contém imagens de uma apresentação de Denilto Gomes e Janice Vieira.

[20] Cf. Museu da Dança: “Em 1978, [Maria] Duschenes estreou o espetáculo “Magitex”, na i Bienal Latino-Americana de São Paulo, no Parque do Ibirapuera, de 03 de novembro a 17 de dezembro. Nesta criação cênica, Duschenes voltou-se à narrativa e à mitologia, tendo se baseado no conto grego sobre a tecelã Aracne, buscando imprimir movimentos no espaço com a sonorização feita pelo grupo e outros elementos, simbolizando máquinas e engrenagens de tecelagem.”

[21] Há, no máximo, a ajuda de algum amigo que cumpre a função de contrarregra, dando a Maria os objetos que ela manuseia nos filmes.

[22] Quando se conheceram, Herbert falava alemão e Maria húngaro. Nenhum dos dois tinha muita fluência em português e o inglês se tornou a língua comum entre os dois.

Considerações finais

Ao reler o que escrevi neste livro, surpreendeu-me o número de vezes que digo que os filmes da coleção Duschenes não são isto ou aquilo: não são exatamente filmes etnográficos nem travelogues ou documentários, não são propriamente filmes didáticos, não são somente filmes de família, tampouco são científicos. Não são as sinfonias urbanas, não são institucionais nem se querem poéticos, assim como Duschenes nunca fez questão de ser chamado de documentarista ou de cineasta experimental. Sequer referiu-se a si mesmo como cineasta amador, o que me leva a cogitar se fui capaz de afirmá-lo como tal. Se não fui, abraço com tranquilidade a melhor definição que ouvi a respeito dele em uma frase – quase um verso – ofertada por seu filho Ronaldo: um artista da imagem, um artista da conversa e da palestra, um artista do contato.

Diante dessa constatação, perguntei-me se fui capaz de classificar os filmes além das três grandes e porosas áreas temáticas que estabeleci quando comecei a organizá-los. Espero que não. Isto porque, a mais importante conclusão a que cheguei foi que qualquer tipo de demarcação rigorosa demais poderia ferir a própria natureza da coleção. Assim, as questões territoriais que foram colocadas no início deste livro ressurgem no final: graças aos filmes de Duschenes, tenho hoje a confirmação que quando pensamos em territórios, deve prevalecer a abertura e até a eliminação de fronteiras, o livre trânsito das ideias e linguagens, a troca e o compartilhamento de riquezas culturais.

Mergulhar na coleção me fez descobrir algo muito mais importante que um mapa ou uma planilha recheada de informações. Não sem satisfação, percebi que aquilo que eu tinha vivenciado nas aulas de Duschenes ainda podia ser vislumbrado e sentido, mesmo

se com a ponta dos dedos, ou melhor, dos olhos. Duschenes não está mais entre nós e os filmes nunca mais serão comentados por ele. Mas com o tempo, entendi mais uma coisa: não cabia mais a ele comentar os filmes. Ao começar a fotografar na juventude, depois passar para o cinema amador e criar o fabuloso museu de imagens em movimento que visitamos pelo menos em parte neste livro, dei-me conta que estava diante de algo maior que a coleção em si. Tratava-se de um projeto que tinha abarcado uma vida inteira e, como todo projeto genuinamente dadivoso, ele se perpetuava depois da morte do seu criador.

Porém, ele não se perpetua sozinho. O material do arquivo de Herbert e Maria Duschenes (que vai muito além dos filmes) solicita o olhar e a reflexão de alguém que o anime. Não importa tanto essa pessoa ser um(a) educador(a), um(a) historiador(a) da arte ou um(a) grande intelectual como ser sensível e dispor-se a cultivar ao menos uma fração da generosidade do casal. O acervo é plástico, mutante, plural e se presta a diferentes leituras e abordagens. Por vezes, fez-me pensar em um território de dimensões continentais meio esquecido, meio lendário, mas com recursos naturais impressionantes.

Então, já que comecei falando daquilo que os filmes não são, aproveito para elencar algumas coisas que por um motivo ou outro não aprofundei, mas acredito que deveriam ser estudadas futuramente. Em primeiro lugar, as cartas que Duschenes escreveu para familiares e amigos. A quantidade é grande. Ele era prolixo e escrevia cartas de seis ou mais páginas, à máquina, espaço simples, a maior parte em alemão, outras tantas em inglês, com papel carbono. Ele guardava uma cópia de todas as cartas que escrevia, o que indica que ele tinha noção de que não eram apenas cartas, mas documentos epistolares que um dia contribuiriam para sedimentar o caráter historiográfico do seu legado. Li algumas dessas

correspondências e cheguei a citar uma ou outra. Apenas a carta a Johan Kroeger foi traduzida na íntegra, por oferecer a reflexão de Duschenes sobre o mundo do pós-guerra e também por conta da relevância do amigo na sua vida. Considero imprescindível que as cartas do acervo sejam todas traduzidas e organizadas. Tenho certeza de que muitas perguntas que não fui capaz de responder encontrariam resposta e novos aspectos da vida e do trabalho do casal Duschenes seriam trazidos à luz. O que me leva a outra lacuna: mencionei a família imediata – Maria, Ronaldo e Silvia –, mas não aprofundei as relações de Duschenes com os demais parentes e descendentes. No entanto, essas pessoas eram muito importantes para ele, a começar por sua mãe, Grete. Também senti através das cartas que li uma relação de especial proximidade e afeto com seu irmão Rolf, extensivo a sua mulher, Ermon Fay. Essas filigranas familiares um dia provavelmente ajudarão a compreender melhor o espírito catalisador de Duschenes.

Complementando as cartas, os filmes da família no Canadá podem render uma pesquisa em si, articulada aos filmes rodados na Alemanha e em Praga, quando ele retorna a esses países depois da guerra e refaz alguns percursos de juventude. A dimensão histórica dos deslocamentos da família por causa da guerra é inegável e coloca esses filmes em um patamar equivalente aos de Péter Forgács. Os filmes de viagem representam um arcabouço quase ilimitado de possibilidades e, considerando que comentei apenas 40 filmes, ou seja, menos de 20% da coleção, e que apenas a metade desse total foi de fato analisado, não é preciso dizer que abordagens privilegiando outros filmes, com outros recortes além daqueles que escolhi serão de grande valia. No caso específico dos filmes de dança, eles oferecem a oportunidade de estudar o sistema Laban em si, o método de Maria baseado nesse sistema, e também a maneira como ele foi filmado por Duschenes, aprofundando a relação entre

dança e cinema (penso que os filmes sobre a visita de Lisa Ullmann a São Paulo a convite de Maria merecem especial atenção).

Os filmes que Duschenes fez de exposições e museus constituem um conjunto de registros de envergadura global de inúmeras edições de eventos como a Bienal de São Paulo, a Bienal de Veneza, a Documenta de Kassel, além de exposições nos mais importantes museus e centros culturais do mundo. A organização desses filmes e seu compartilhamento com o público e pesquisadores de arte proporcionará um panorama da arte da segunda metade do século XX bastante completo, agregando a possibilidade de estudos expográficos, percursos e projetos museográficos além de modos de interação do público com as obras.

Mas, talvez o que mais senti não ter tempo de desenvolver foi uma pesquisa dos materiais de áudio do acervo. Há 143 discos, sem falar de dezenas (talvez uma boa centena) de fitas no Centro Cultural São Paulo aguardando organização e catalogação. Em alguns casos, é difícil dizer quais trilhas serviam para as aulas de Maria, quais para as de Duschenes. Segundo Ronaldo, muitas delas eram utilizadas nas duas circunstâncias. Será preciso cruzar o conteúdo das fitas com os discos e, com a ajuda de ex-alunos, mapear o uso desse áudio. Através dele entenderemos a sua articulação com os filmes e também com as aulas de dança. Os ex-alunos de Duschenes com quem conversei não tinham lembranças muito precisas. Seria preciso insistir, pois, fora os programas de aulas para a FAAP, eles são as fontes mais próximas a esse material.

Voltando à conclusão, é esperado que ela seja um balanço que traduza alguma iluminação ou transformação por parte do autor, no caso, autora, ou, se nos pautarmos pelo menor denominador comum, uma síntese daquilo que foi dito. Há, porém, outra dimensão que, acredito, suplanta todas as outras: em algum momento, uma pesquisa precisa estabelecer um canal de

comunicação com o mundo. Ou seja, ela precisa colocar o seu objeto em relação com o mundo, tornando-o relevante. Quando um pesquisador chega a este ponto, é sinal de que está pronto para concluir sua pesquisa, o que não significa que o objeto tenha sido exaurido. A partir desse momento, o pesquisador pode ter a expectativa que aquilo que estudou poderá ser acessado por outras pessoas e, consequentemente, passará a ser indefinidamente atualizado e enriquecido graças a novos estudos. Quanto melhor uma pesquisa, mais ela engendrará novas pesquisas em uma dinâmica que me faz pensar no Movimento Antropofágico.

No caso presente, fico feliz em saber que doravante, quem quiser conhecer melhor Herbert Duschenes e seu legado, terá a alternativa de recorrer ao meu livro. Por outro lado, chego ao final da jornada sentindo que a missão foi parcialmente cumprida. Como mencionei no início, os filmes precisam passar por um novo processo de digitalização, e dessa vez – que não sabemos quando ocorrerá – levando em conta a natureza do acervo. Enquanto as películas esperam por essa nova manipulação, elas continuam a se deteriorar silenciosa e paulatinamente. Ao inserir reproduções de fotogramas dos filmes no corpo do texto, muitas vezes receei que essas imagens já não existissem mais. Há um tanto de exagero nesse temor, afinal as películas se encontram em uma sala climatizada do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, mas a possibilidade existe. E não esqueçamos que o arquivo Duschenes aguarda sua catalogação e tombamento há mais de uma década e meia. Desse modo, uma das formas como este livro recoloca a coleção em comunicação com o mundo depois da morte de Duschenes é chamando a atenção para sua dimensão historiográfica, memorialística, seu potencial pedagógico e sua qualidade cinematográfica. Ou seja, alerta para a incomensurável perda que representaria a não preservação adequada dos filmes e outros

materiais, e a importância da digitalização da integralidade do arquivo.

Stan Brakhage teve o privilégio de ver seus filmes encaminhados por ele mesmo aos destinos que julgava apropriados. Ele alude ao espaço vazio em suas prateleiras como a possibilidade de se renovar criativamente e, sobretudo, o seu desejo que os filmes sejam "vivenciados" e revisitados, ou reacessados (*returned-to again and again*). Não seria este o desejo de Duschenes também? Pois com certeza nunca foi seu objetivo, nem o de Brakhage, assim como não foi o de Mekas ou de Deren, entrar para o circuito comercial de exibição e muito menos serem cineastas profissionais. Por esse motivo, valorizei esta perspectiva, do cinema amador como um fim em si, não por falta de alternativa melhor ou capacidade do cineasta amador, mas por opção.

Se hoje em dia falar de espectador está se tornando um anacronismo diante do surgimento do *viewer*, ou visualizador, isto só reforça a tendência da produção amadora estar muito mais pronta que a profissional a se adaptar às novas formas de ver e fazer ver. Procurei demonstrar essas possibilidades ao apontar os diferentes tipos de filme que Duschenes fez e suas linguagens, e também para a variedade de apresentações, tanto no que diz respeito ao conteúdo das palestras e dos filmes, como dos lugares onde eles eram projetados. Assim como acontece hoje com conteúdos audiovisuais digitais, no caso de Duschenes, não eram os espectadores que iam ao encontro dos filmes, mas os filmes que iam ao encontro dos espectadores, sem nenhum tipo de discriminação ou preconceito.

Cito mais uma vez o filme *Hands*, um dos meus preferidos, para demonstrar o potencial inerente ao acervo: originalmente compartilhado com amigos na casa da Rua Valença nos anos 1950, foi emocionante ver o filme projetado na grande tela do cinema do

Museum of the Moving Image de Nova Iorque, quando lá estive em abril de 2018 para falar dos filmes de Duschenes no 11th Orphan Film Symposium organizado pela Universidade de Nova Iorque (nyu)[1]. A emoção se repetiu alguns meses depois, quando o filme foi projetado na tela do cinema da Cinemateca Brasileira no evento organizado por Lila Foster e a abpa, por ocasião do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual celebrado em 27 de outubro. Senti que um novo caminho se abria para a coleção neste século XXI que Duschenes mal teve tempo de conhecer: da sala de casa e das salas de aula, os filmes estariam agora destinados a tornar-se algo diferente do que tinham sido até hoje: era a vez de os filmes estarem em museus, mostras e exposições, projetados em telas grandes. O efeito é prodigioso.

Por outro lado, acredito que os filmes nunca poderão deixar inteiramente de lado a sua vocação pedagógica, o que não significa que ela só possa se manifestar e ser explorada em salas de aula. Não sendo possível reproduzir as circunstâncias das aulas que Duschenes dava, devemos pensar em outros aproveitamentos para os filmes. Duschenes nunca se limitou às aulas da FAAP. Era um professor itinerante que levava suas palestras e seus filmes onde quer que fosse convidado a falar. Essa vocação para a itinerância pode ser mantida e ampliada, na medida em que os filmes convertidos em arquivos digitais podem ser facilmente transportados, compartilhados ou enviados para centros culturais, bibliotecas públicas nos quatro cantos da cidade e do país, além de lugares menos convencionais e mais periféricos. Duschenes provavelmente daria preferência a estes últimos.

A importância desse gesto é a preservação não só dos filmes, mas daquilo que Duschenes praticou ao longo da sua vida no Brasil e que Mekas chama de o “espírito humano”. Ao final de *Reminiscências de uma viagem à Lituânia*, depois de voltar ao país de

origem e fazer um balanço do que significou seu exílio e os quase 30 anos que passou sem ver a mãe e os parentes, ele encontra o amigo Peter Kubelka em Viena. Mekas parece finalmente fazer as pazes com sua própria história e a História que o obrigou a abandonar seu lar, e provocou o que foi talvez a maior fratura da sua vida. Ele explica esse sentimento:

> Aos poucos começo, enquanto ando por Viena com Peter, enquanto andamos, enquanto vamos a galerias, monastérios e jantares, a adegas e vinhedos, começo a crer mais uma vez na indestrutibilidade do espírito humano, em certas qualidades, certos padrões que foram estabelecidos pelo homem há milhares de anos, e que estarão aqui quando nós não mais estivermos.

A crença em algo atávico, maior e mais durável e consequentemente mais importante que a própria existência é o que podemos chamar de "existência humana" ou ainda, *verdadeira* existência humana. A poucos de nós será dada a faculdade de conseguir pensar nessa dimensão que ultrapassa as nossas mazelas diárias, nossa miopia crônica, cultivada quase a despeito de nós por meio da mediocridade que é esperada de nós, e que nós mesmos, com o passar do tempo, mansamente tratamos de perpetuar. Podemos pensar que a visão panorâmica do mundo e da história da arte que caracterizava o método de Duschenes – e que, com seu ímpeto icariano tanto incomodava Walter Zanini – era justamente a tentativa de fazer os jovens que ele tinha diante dele enxergarem os padrões milenares a que se refere Mekas. E, o mais importante, fazê-los perceber que esses padrões ultrapassavam a dimensão individual. Esta noção releva do campo da ética e é provavelmente um dos ensinamentos mais essenciais que um professor pode passar aos seus alunos.

Assim, seguindo o olhar panorâmico que Duschenes sempre

privilegiou, procurei, dentro do possível, fazer o mesmo neste livro. Permiti-me desenhar um percurso que lembra uma viagem de exploração. Preferi a descoberta, a vertigem, a falta de garantias e um resultado com perguntas muitas vezes sem respostas a um destino previsível, confortável, parecido demais com aquilo que eu já conhecia. Em outras palavras, permiti-me sonhar, deixando-me levar mais uma vez pelos filmes aos quais tive a imensa sorte de poder assistir integralmente. Afinal de contas, não seria um tipo de sacrilégio estar diante de um arquivo como o de Duschenes e não sonhar? Não imaginar que somos nós a viajar pelo mundo por meio dessa janela privilegiada que nos é ofertada tão generosamente? Um excesso de objetividade e cientificismo não seria uma traição à própria natureza dos filmes?

Alguns dirão que minha pesquisa acabou ficando com um jeito de ensaio, ou de coletânea de ensaios. Não poderia ser de outra maneira, na medida em que o ensaio é a construção de um pensamento que acontece "ao vivo", menos premeditada – o que não quer dizer que prescinda de rigor, muito pelo contrário. A palavra "ensaio", *essai*, em francês, vem do verbo *essayer*, que significa tentar, provar, experimentar, que sugere a ideia de esboço, incompletude ou processo, e também de descoberta de algo novo. Por ser processo, o ensaio acaba por se confundir com seu objeto. Amalgama forma e conteúdo, é ao mesmo tempo subjetivo e objetivo. Filme ou texto, o ensaio é uma busca onde o processo é tão ou mais importante que seu fim.

Portanto, se o objetivo inicial era apresentar os filmes de Duschenes a pessoas fora do seu círculo familiar e ex-alunos, e introduzir a coleção no universo da cinematografia brasileira, creio que o objetivo foi atingido. Se havia a expectativa que o acervo fosse analisado como quem disseca um inseto, ela certamente não foi atendida. Pelo contrário, chego ao final do trabalho com a

certeza de que a melhor forma de estudar um objeto, não importa qual, é pela via sensível e poética. Arrisco dizer que o pensamento científico só encontra a sua poética ao aliar-se à sensibilidade. Por esse motivo, um dos motores essenciais da pesquisa dos filmes e da escrita deste livro foi a compreensão racional e principalmente afetiva da minha relação com meu objeto de estudo.

Pois, longe de ser um gesto indiferente, a análise é um processo que logra resultados melhores quando há aproximação entre essas duas entidades, pesquisador e objeto. Isto porque a análise acontece no território que surge entre aquilo que o pesquisador sabe e aquilo que o objeto diz, que é o que o pesquisador ainda não sabe. O resultado dessa fusão é um novo saber e o discurso que o traduz é fruto de uma reflexão que, desde seu início, acompanhou e respeitou a poética do seu objeto. Eis o limite, o valor desse discurso, que uma vez estabelecido, como um palimpsesto – ou um filme ao qual assistimos várias vezes e a cada vez nos faz ver algo novo – a cada nova pesquisa, a cada novo olhar, esse discurso poderá ser reescrito, reinterpretado e recriado, indefinidamente.

[1] A apresentação do trabalho *Fifty Years of Partnership: Dance Films from the Herbert and Maria Duschenes Collection* com a projeção do filme *Hands* ocorreu em 12 de abril de 2018. Cf. Czach, L. Love: The Eleventh Annual Orphan Film Symposium. In: *Film Quarterly*, v. 72, n. 1, 2018, pp. 80-85.

Agradecimentos

Agnaldo Farias, Alex Červený, Cássia Crispiniano Adduci, Cecilia Consolo, Consuelo Lins, Fernão Pessoa Ramos, Flávio Matangrano, Genilson Soares, Geraldo Blay Roizman, João Moreira Salles, Leandro Karnal, Lila Foster, Luciano Cardinali, Marcius Freire, Marcos Moraes, Maria Adelaide Amaral, Maria Izabel Branco Ribeiro, Maria Mommensohn (*in memoriam*), Martin Grossmann, Meei-huey Wang, Rafael de Luna Freire, Ricardo Azevedo, Sérgio Roizenblit, Val Gomes, e todas as alunas e alunos de Herbert e Maria Duschenes que compartilharam suas lembranças com visível entusiasmo e gratidão ao casal.

Nicolas Vlavianos (*in memoriam*), que me recebeu com a simplicidade e generosidade que caracteriza os verdadeiros mestres.

Carlos Augusto Calil que, na qualidade de Secretário da Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo (2012), concedeu-me o acesso ao arquivo Herbert e Maria Duschenes no Centro Cultural São Paulo.

Centro Cultural São Paulo, representado quando lá pesquisei por seu diretor Ricardo Resende, e à equipe do Arquivo Multimeios, Marta Regina Paolicchi, Marcia Suely Rovai Nobre e Edney Almeida de Britto.

Itaú Cultural, que ao realizar a Ocupação Maria e Herbert Duschenes, cedeu-me os depoimentos gravados para a exposição.

Departamento de Rádio, tv e Internet e Produção Audiovisual da Fundação Armando Alvares Penteado, que me concedeu seu apoio quando lá gravei depoimentos.

Arlindo Machado (*in memoriam*), Cristian Borges, Eduardo Morettin, Eduardo Vicente, e em especial Cecilia Antakly de Mello do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da eca-usp.

Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativa de São Paulo.

Por fim, agradeço à família Duschenes, em particular ao Ronaldo e ao Pedro, mas muito especialmente à Daniela, neta do extraordinário casal, em quem encontrei a essência dos avós e também uma amiga.

Bibliografia

Balázs, B. L'immagine del paesaggio. In: ____. *Il film – Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*. Turim: Giulio Einaudi editore, 1955.

Benjamin, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2014.

____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2014.

Bergman, I. *The Magic Lantern*. Nova Iorque: Viking, 1988.

Colleyn, J.-P. (Org.). *Jean Rouch: cinéma et anthropologie.* Paris: Cahiers du Cinéma; ina, 2009.

Deleuze, G. *L'Image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

____ ; Guattari, F. *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

Deren, M. *Essential Deren – Collected writings on film by Maya Deren*. Nova Iorque: McPherson & Company, 2005.

Derrida, J. *Mal de arquivo – Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

Didi-Huberman, G. *Quand les images prennent position – L'œil de l'histoire*, 1. Paris: Les Editions de Minuit, 2009.

Duschenes, H. *Memórias* (Datiloscrito). Curitiba: 2003.

Ferro, M. *Cinéma et Histoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

Finley, M. I. *The World of Odysseus*. Nova Iorque: Penguin Books, 1986.

Flusser, V. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Anablume, 2007.

Freire, P. *Pedagogia da autonomia – Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Gombrich, E. H. *The Story of Art*. Londres: Phaidon, 2006.

Heider, K. Toward a Definition: The Nature of the Category "Ethnographic Film". In: ____. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press, 2006.

Herzog, W.; Cronin, P. (Ed.). *Herzog on Herzog*. Londres: Faber and Faber, 2002.

Higgins, S. *Still Moving: The film and media collections of the Museum of Modern Art*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2006.

Hugo, V. What Exile is. In: Robinson, M. (Org.) *Altogether Elsewhere – Writers on exile*. Boston: Faber and Faber, 1994.

Larrosa, J. Um povo capaz de skholé: elogio das Missões Pedagógicas da IIª República Espanhola. In: ____ (Org.). *Elogio da escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

____. *Pedagogia profana – Danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

Lévi-Strauss, C. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 2011.

Malraux, A. *Le Musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965.

Mekas, J. *I Had Nowhere to Go*. Nova Iorque: Black Thistle Press, 1991.

Nichols, B. *Blurred Boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

____. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

Nilsen, S. *Projecting America – 1958 film and cultural diplomacy at the Brussels World's Fair*. Jefferson: McFarland, 2011.

Odin, R. (Org.). *Le Film de famille – Usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

Panofsky, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Pastoureau, M. *Les Couleurs de nos souvenirs*. Paris: Editions du Seuil, 2010.

Pluvinage, G. *Expo 58 – Between Utopia and reality*. Bruxelas: Racine, 2008.

Ramos, F. *Mas afinal… O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

Rancière, J. *Le Maître ignorant – Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : Fayard, 1987.

_____. L'image intolérable. In: ____. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions, 2008.

____. *Figuras da história*. São Paulo: Unesp, 2018.

Tousignant, N. (Org.). *Le Film de famille – Actes de la rencontre autour des inédits tenue à Bruxelles en novembre 2000*. Bruxelles: Presses Universitaires Saint-Louis, 2004.

Velden, A. van der. Life writing, marketing and the construction of cinema history: on the ghostwritten autobiography of Dutch film entrepreneur Abraham Tuschinski. In: Baggerman, A.; Dekker, R.; Mascuch, M. (Eds.). *Controlling Time and Shaping the Self – Developments in Autobiographical Writing Since the Sixteenth Century*. Boston: Brill, 2011.

Vertov, D.; Michelson, A. (Org.). *Kino-Eye: The writings of Dziga Vertov*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

Wenders, W. *The Logic of Images – Essays and conversations*. Londres: Faber & Faber, 1992.

Xavier, I. *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

Zimmermann, P. *Reel Families – A social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Biblioteca Herbert Duschenes

Boesiger, W. (Ed.) *Le Corbusier – Last works*. New York: Praeger Publishers, 1970.

Bond, F. *Better Color Movies – Quick, simple answers to common problems of amateur movie makers*. São Francisco: Camera Craft Publishing Company, 1948.

Carter, H.; Mace, A. C. *Tut-ench-Amun – Ein Ägyptisches Königsgrab*. Leipzig: F. A. Brodhaus, 1924.

Chiarini, L. *Il film nella battaglia delle idee*. Milão: Fratelli Bocca Editori, 1954.

Chodowiecki, D. *Die Reise von Berlin nach Danzig*. Leipzig: Iminsel Verlag, 1923.

Clark, K. *Landscape into Art*. Middlesex: Penguin, 1966.

Costa, L. *Lúcio Costa: Sôbre arquitetura* (v.1). Porto Alegre: Centro de Estudos Universitários de Arquitetura (ceua), 1962.

Eastman Kodak Co. *How to make a good movie*. Rochester: Eastman Kodak Company, s.d.

Frémy, A. P. *Die vollständige Schmalfilm-Praxis*. Basileia: Verlag Kurt Meister, 1947.

Gropius, W. *Die neue Architektur und das Bauhaus – Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption*. Mainz: Florian Kupferberg, 1967.

Hatje, G.; Hoffmann, H.; Kaspar, K. (Orgs.). *New German Architecture*. Nova Iorque: Frederick A. Praeger Publishers, 1956.

Hellman, H. *The City in the World of the Future*. Nova Iorque: M. Evans, 1970.

Homero. *L'Odyssée*. Paris: Editions Garnier Frères, 1957.

____ *Ilias – Griechische Klassiker*. Munique: Kurt Desch, 1959.

Hudeman, H.; Schultz-Hudeman, C.; Niemeyer, G. *Grosse Hamburger Hafenrundfahrt*. Hamburgo: Hans Chritians Verlag, 1975.

Huxley, A. Art and religion. In:____. *Themes and Variations*. Londres: Chatto and Windus, 1950.

Kepes, G. (Ed.). *Structure in Art and in Science* (série *Vision + Values)*. Nova Iorque: George Braziller, 1965.

____ (Ed.). *The Nature and Art of Motion* (série *Vision + Values)*. Nova Iorque: George Braziller, 1965.

____ (Ed.). *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm* (série *Vision + Values)*. Nova Iorque: George Braziller, 1966.

____ (Ed.). *The Man-Made Object* (série *Vision + Values)*. Nova Iorque: George Braziller, 1966.

____ (Ed.). *Sign, Image, Symbol* (série *Vision + Values)*. Nova Iorque: George Braziller, 1966.

____. *Sprache des Sehens* (série *Vision + Values)*. Mainz: Florian Kupferberg, 1970.

Nelson, G.; Wright, H. *Tomorrow's House – How to plan your post-war home now*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1945.

Neutra, R. *Buildings and Projects*. Zurique: Girsberger, 1951.

Speer, A. *Spandauer Tagebücher*. Viena: Ullstein, 1978.

Tempel, E. *Nueva arquitectura finlandesa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1968.

Artigos e catálogos

Bouvier, D. La Mémoire et la mort dans l'épopée homérique. *Kernos*, n. 12, 1999.

Blank, T. Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família. *Doc On-line*. n. 13, dez. 2012.

____. Políticas e estratégias de patrimonialização do cinema amador e familiar. *Laika*, Dossier Pensar o cinema amador, v. 2, n. 4, dezembro 2013.

Brakhage, S. In Defense of Amateur. *Hambre Espacio Cine Experimental*, 28 mai. 2014.

Carlini, A. Martin Braunwieser na viagem da missão de pesquisas folclóricas (1938): Diário e cartas. *Revista de História*, fflch-usp, n. 138, segundo semestre 1998.

Didi-Huberman, G. Image, matière: immanence. *Rue Descartes*, n. 38, abr. 2002.

Fundação Armando Alvares Penteado. FAAP – *Atividades 1968* (catálogo). São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1968.

Machado, A. O Filme-Ensaio. *Concinnitas.* Rio de Janeiro, ano 4, n. 5, dez. 2003.

Mekas, J.; Mourão, P. (Org.). *Jonas Mekas* (catálogo). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária-usp, 2013.

Minturn, K. Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut. RES*: Anthropology and Aesthetics*, n. 46, 2004.

Odin, R. (Org.). Le cinéma en amateur. *Communications* – École des

Hautes Études en Sciences Sociales (Sociologie, Anthropologie, Histoire), n. 68. Paris: Seuil, 1999.

Rodovalho, B. O filme amador em movimento: os filmes da família Bernas entre o êxodo e o exílio. *Revista Laika*, v. 2, n. 4, dez. 2013.

Teses e dissertações

Foster, L. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas* (1926-1959). 2016. Tese (Doutorado em Ciências). Universidade de São Paulo.

Silva, J. M. de C. *O arquiteto e a produção da cidade: A experiência de Jacques Pilon em perspectiva (1930-1960)*. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo.

Filmografia

Filmes de Herbert Duschenes citados

Filme nº 20: *40ª Bienal junho-Veneza 1982*, Super-8, cor, 17 min., 1982.

Filme nº 30: *France – 1974 – Concorde*, Super-8, cor, 18 min, [1976].

Filme nº 31: *Paris: Posters – Grafite/1990 – Piramide Louvre – B.Bourg*, Super-8, cor, 14 min., 1990.

Filme nº 32: *Paris -Villette – 13' Bour*, Super-8, cor, 19 min., s.d.

Filme nº 39: *J. Dubuffet – Paris* – NY – *73*, Super-8, cor, 18 min., 1973.

Filme nº 44: *Esforços após guerra – Pampulha – Rotterdam – Expo 58 Bruxelas*, Super-8, cor, 21 min., [1960].

Filme nº 52: *Russia – Moskou – Leningrad – Julho 1979*, Super-8, cor, 21 min., 1979.

Filme nº 55: *Prag – A ponte – 1989*, Super-8, cor, 17 min., 1989.

Filme nº 58: *Arte do petróleo*, Super-8, cor, 15 min., 1980.

Filme nº 59: *Natureza Noruega / Edvard Munch*, Super-8, cor, 15 min., [1980].

Filme nº 60: *Museus nórdicos*, Super-8, cor, 15 min., 1980.

Filme nº 61: *Tapiola – Dipoli – Uni*ão Estud. Em Otaniemi – Helsinque, Super-8, cor, 18 min., 1979.

Filme nº 64: *Formação religião politheista – Grécia – Danças*, Super-8, cor, 18 min., s.d.

Filme nº 86: *Japan* II *– 1966 – Imperial Kyoto – Zen – Jidai matsuri*, 8mm, cor, 30 min., 1966.

Filme nº 88: *Japan* III *– 1966 – Feudal – Momoyama – Nijo – Nikko – Parad*, 8mm, cor, 26 min., 1966.

Filme nº 89: *Japan – Folklore – People – 1966*, Super-8, cor, 30 min., 1966.

Filme nº 105: *São Paulo*, 8mm, p&b, 13 min., [1950].

Filme nº 109: *1979 – Arte Postal* – ECA *(Conceitual)*, Super-8, cor, 20 min., 1980.

Filme nº 126: *New York*, Super-8, cor, 26 min., s.d.

Filme nº 145: *"Augustus" – Dakar*, 8mm, cor, 7 min., s.d.

Filme nº 153: *Geodesic Dome* – São Paulo *U. – Dancer: Denilton Gomes*. Super-8, cor, 5 min., [197-].

Filme nº 173: *D. Maria*, 8mm, p&b, 6 min., [1949].

Filme nº 174: *Hands*, 8mm, p&b, 8 min., [1949].

Filme nº 176: *Danças Maria 11.48 – Campos – 5.49*, 8mm, p&b, 7 min., 1949.

Filme nº 177: (Sem título). Super-8, cor, 3 min., [197-].

Filme nº 178: *Geodésico*. Super-8, cor, 3 min., [197-].

Filme nº 179: *Geodésico*. Super-8, cor, 3 min., [197-].

Filme nº 180: *Geodésico*. Super-8, cor, 3 min., [197-].

Filme nº 182: *Geodésico crianças e* DEN. Super-8, cor, 3 min., [197-].

Filme nº 186: *Laban 79 – Lisa*. Super-8, cor, 18 min., 1979.

Filme nº 203: *Ju*. Super-8, cor, 6 min., s.d.

Filme nº 204: *Bertioga – aug. 49*, 8mm, cor, 16 min., 1949.

Filme nº 206: *Passeios 1950 – Cayeras – St. Antonio – Santos – Bertioga*, 8mm, p&b, 34 min., 1950.

Filme nº 207: *1948 – Os cachorros – Bichos – Jaraguá – 1950*, 8mm, p&b, 10 min., 1950.

Filme nº 205: *Passeios 1948-1949*, 8mm, p&b, 12 min., 1949.

Filme nº 209: *S. Paulo – Guarujá – Barueri – 1949*, 8mm, cor, 14 min., 1949.

Filme nº 215: *O dia de Ronny*, 8mm, p&b, 1945.[1]

Filme nº 218 : *Ronny – 1949-1950*, 8mm, p&b, 32 min., 1950.

Filme nº 219: *Silvia – 1952-1953*, 8mm, p&b, 25 min., 1953.

Filme nº 220: *Montreal*, 8mm, cor, 5 min., 1955.

Filmes de outros diretores e demais obras audiovisuais citadas

A cidade Louvre / La Ville Louvre, Nicolas Philibert, 1990.

A corrida de touros / La Course de taureaux, Pierre Braunberger, 1949.

A expressão das mãos / Der Ausdruck der Hände, Harun Farocki, 1997.

A família Bartos / The Bartos Family, Péter Forgács, 1988.

At Land, Maya Deren, 1944.

Abecedário de educação com Jorge Larrosa Bondía, Adriana Fresquet, 2016.

Além do azul selvagem / The Wild Blue Yonder, Werner Herzog, 2005.

Amador / Amator, Krzysztof Kieslowski , 1979.

Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979.

Arte & Matemática, tv Cultura/tv Escola, 2000.

Babás, Consuelo Lins, 2010.

Ballet mécanique, Fernand Léger, 1924.

Berlim – Sinfonia da metrópole / Berlin – Die Sinfonie der Grosstadt, Walter Ruttmann, 1927.

Céu sobre água, José Agrippino de Paula, 1978.

Civilisation: A Personal View by Kenneth Clark, Kenneth Clark/bbc, 1969.

Crônica de um verão / Chronique d'un été, Jean Rouch e Edgar Morin,

1961.

David Glick's JDC *mission to South America in the late 1930s* (Filme nº 2702), David Glick, ca. 1939.

David Glick's JDC *mission to South America in the late 1930s* (Filme nº 2703), David Glick, ca. 1939.

Derrida, Kirby Dick e Amy Ziering Kofman, 2002.

Diário 1973-1983 / Diary 1973-1983, David Perlov, 1983.

Dusi and Jenö (Private Hungary 2), Péter Forgács, 1989.

É tudo verdade / It's All True, Orson Welles, 1943.

Enquanto viverem as ilusões / If it's Tuesday it must be Belgium, Mel Stuart, 1969.

Expo 1900 (autour de 1900), Marc Allégret, 1967.

Fata Morgana, Werner Herzog, 1971.

Foucault contra Foucault / Foucault contre lui-même, de François Caillat, 2014.

Golpe de misericórdia / Colorado Territory, Raoul Walsh, 1949.

Hand Movie, Yvonne Rainer, 1966.

Hands, Willard Van Dyke e Ralph Steiner, 1934-1937.

Hände: Das Leben und die Liebe eines zärtlichens Geschlechts / Hands: The Life and Love of a Gentle Sex, Miklós Bándy e Stella F. Simon, 1928.

La dolce vita, Federico Fellini, 1960.

Laban/Movimento, Leo Halsman e Maria Mommensohn, [199-].

Lost Lost Lost, Jonas Mekas, 1976.

Lições da escuridão / Lessons of Darkness, Werner Herzog, 1992.

Mar e moto, Sérgio Roizenblit e Maria Mommensohn, 2002.

Metrópolis / Metropolis, Fritz Lang, 1927.

Miss Universo 1929 – Lisl Goldarbeiter – Uma rainha em Viena / Miss Universe 1929 – Lisl Goldarbeiter – A Queen in Wien, Péter Forgács, 2006.

Memória do cangaço, Paulo Gil Soares, 1964.

Museum Hours, Jem Cohen, 2012.

No intenso agora, João Moreira Salles, 2017.

Noite e neblina / Nuit et brouillard, Alain Resnais, 1956.

Nossa escola de samba, Manuel Horácio Gimenez, 1965.

O abecedário de Gilles Deleuze / L'Abécédaire de Gilles Deleuze, Claire Parnet, 1994.

O almoço do bebê / Le Repas de bébé, Louis Lumière, 1895.

O brutalista / The Brutalist, Brady Corbet, 2024.

O canto do estireno / Le Chant du styrène, Alain Resnais, 1958.

O encouraçado Potemkin / *Bronenossets Potiomkine*, Sergei

Eisenstein, 1925.

Os incompreendidos / Les Quatre cents coups, François Truffaut, 1959.

Panorama du Grand Canal pris d'un bateau, Alexandre Promio, 1896.

Planet Earth / Planeta Terra, David Attenborough, 2006.

Primárias / Primary, Robert Drew, 1960.

Projeto Vilém Flusser no Brasil, Ricardo Mendes, 1999-2001.

Reminiscências de uma viagem à Lituânia / Reminiscences of a Journey to Lithuania, Jonas Mekas, 1972.

Santiago, João Moreira Salles, 2007.

São Paulo, Office of Strategic Services, 1944.

São Paulo, a sinfonia da metrópole, Adalberto Kemeny e Rudolf Lustig, 1929.

Shoah, Claude Lanzmann, 1985.

Subterrâneos do futebol, Maurício Capovila, 1964.

Thalassa, Georges Pernoud, 1975 (início da série).

The Soul of the Cypress, Dudley Murphy, 1921.

Tramas do entardecer / Meshes of the Afternoon, Maya Deren e Alexander Hammid, 1943.

Último tango em Paris / Last Tango in Paris, Bernardo Bertolucci, 1972.

Um estudo em coreografia para a câmera / A Study in Choreography for Camera, Maya Deren e Talley Beatty, 1945.

Um homem com uma câmera / Chelovek s kinoapparatom, Dziga Vertov, 1929.

Uma manhã no Bronx / A Bronx Morning, Jay Leyda, 1931.

20.000 léguas submarinas */ 20.000 Leagues under the Sea*, Richard Fleischer, 1954.

Viramundo, Geraldo Sarno, 1965.

Walden – Diários, notas, esboços / Walden – Diaries, Notes and Sketches, Jonas Mekas, 1969.

Ways of Seeing (1972), John Berger e Mike Dibb/bbc, 1972.

---

[1] O filme necessita de restauro. Portanto, até o momento não é possível saber sua duração.

Depoimentos

Depoimentos para Paola Prestes (2014-2017-2018)

Azevedo, Ricardo. Escritor, ilustrador e pesquisador na área da cultura popular (2017).

Cardinali, Luciano. Typedesigner, designer gráfico e professor de design (2017).

Červený, Alex. Desenhista, gravador, escultor, ilustrador e pintor (2014).

Consolo, Cecilia. Designer, professora de design e consultora de branding (2017).

Grossmann, Martin. Professor Titular da usp, vinculado ao Departamento de Informação e Cultura da eca-usp (2014).

Ribeiro, Maria Izabel Branco. Professora de história da arte, pesquisadora e curadora de artes visuais (2014).

Roizenblit, Sérgio. Cineasta (2014).

Soares, Genilson. Artista multimídia, artista gráfico, desenhista, fotógrafo (2018).

Vlavianos, Nicolas. Escultor e professor da FAAP (2018).

Depoimentos para Sérgio Roizenblit e Maria Mommensohn (2002)[1]

Carneiro da Cunha, Juliana. Atriz e bailarina.

Duschenes, Herbert.

Farias, Agnaldo. Professor da faud-usp e curador de artes visuais.

Grossmann, Martin. Professor Titular da usp, vinculado ao Departamento de Informação e Cultura da eca-usp.

Depoimentos gravados pelo Itáu Cultural (2016)

Duschenes, Ronaldo. Arquiteto e designer.

Farias, Agnaldo. Professor da faud-usp e curador de artes visuais.

---

[1] Depoimentos gravados na casa da Rua Valença para o documentário *Mar e moto*, de Roizenblit e Mommensohn.

Lista de figuras

Figuras 1-4 – Latas de filmes da coleção Herbert Duschenes

Figura 5 – *O banhista*, E. Munch: imagem do site do Museu Nacional de Oslo

Figura 6 – *O banhista*, E. Munch: fotograma da minha copiagem

Figura 7 – *O banhista*, E. Munch: fotograma da digitalização de lab. comercial

Figuras 9-12 – Duschenes com algumas câmeras que utilizou

Figura 13 – Wollensak (8mm)

Figura 14 – Bell & Howell 2146 xl (Super-8)

Figura 15 – Jorge Kornbluh e Ronny

Figuras 16-18 – *David Glick's* JDC *mission to South America-Film* nº 2702

Figura 19 – Duschenes e Ronny

Figura 20 – Silvia aos três anos

Figuras 21-22 – *Ronny – 1949-1950*

Figuras 23-25 – *Ronny – 1949-1950*

Figuras 26-27 – *Babás*

Figuras 28-31 – *Ronny – 1949-1950*

Figuras 32-39 – *Ronny – 1949-1950*

Figura 40 – Jorge Mautner

Figuras 41-48 – *Ronny – 1949-1950*

Figura 49 – Caderneta de matrícula na dth

Figura 50 – Heep, (Galanti?), (Esteves?) e Duschenes (1951)

Figura 51 – Vista aérea da FAAP (2018)

Figuras 52-53 – Perspectivas de Luiz Antônio Vallandro Keating (ca. 1980)

Figura 54 – Herbert Duschenes (ca. 1930)

Figura 55 – Porto de Klein Flottbeck (1926)

Figura 56 – Porto de Klein Flottbek (1928)

Figura 57 – O New York (1927)

Figura 58 – O Bremen e o New York no porto de Hamburgo (1930)

Figuras 59-64 – *Herbert* XII, viagem à Noruega (1936)

Figura 65 – *Nas ruas de Cândia* (1937)

Figura 66 – O France deixa o porto de Nova Iorque .

Figuras 67-68 – Luz e sombra a bordo do France

Figuras 69-72 – Jantar de gala a bordo do France

Figura 73 – Cartão de embarque de Duschenes

Figuras 74-79 – Voo af 085 do Concorde

Figura 80 – Ponte aérea entre a Terra e Marte (1926-1927)

Figura 81 – Gland, Suíça (inverno 1938-1939)

Figura 82 – *Lost Lost Lost*, J. Mekas

Figuras 83-84 – Abertura do filme *São Paulo*

Figura 185 – Cartaz da Katherine Dunham Company

Figura 186 – Katherine Dunham no centro do palco do Theatro Municipal

Figuras 87-88 – Vida noturna em São Paulo

Figura 89 – Minha mãe na Expo 58

Figura 90 – O Atomium visto por Duschenes

Figura 91 – Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha

Figura 92 – Grand Palais, Expo 58

Figura 93 – Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha

Figura 94 – Atomium, Expo 58

Figura 95 – Pavilhão da Alemanha

Figura 96 – Programa reformulado do curso “A história da arte ocidental”

Figura 97 – *J. Dubuffet – Paris –* NY *– 73*

Figura 98 – Videoperformance de Genilson Soares na Pinacoteca

Figura 99 – Casal na vídeoperformance de Genilson Soares

Figuras 100-102 – Duschenes com alunos da FAAP na 17ª Bienal (1983)

Figura 103 – Programa do curso “A arte contemporânea”

Figura 104 – Programa do curso “A arte contemporânea”

Figura 105 – Mapa da formação da arte cristã

Figura 106 – *Natureza Noruega / Edvard Munch*

Figura 107 – *Natureza Noruega / Edvard Munch*

Figura 108 – *Natureza Noruega / Edvard Munch*

Figuras 109-110 – *Natureza Noruega / Edvard Munch*

Figuras 111-112 – “*Augustus” – Dakar*

Figuras 113-114 – *Eu, um negro*, Jean Rouch

Figuras 115-117 – *Japan – Folklore – People – 1966*

Figura 118 – *Arte do petróleo*

Figura 119 – Museu de Arte de São Paulo (masp)

Figura 120 – Centro Pompidou

Figura 121 – *Paris – Villette – 13’ Bour*

Figura 122 – Denilto Gomes e Maria Duschenes em *Geodésico*

Figuras 123-125 – Denilto Gomes no domo geodésico

Figuras 126-128 – T. Beatty em *Um estudo em coreografia para a câmera*

Figuras 129-131 – Denilto Gomes no domo geodésico

Figuras 132-134 – Juliana Carneiro da Cunha em *Possession*

Figura 135 – J. C. Violla e Denilto Gomes em *Magitex*

Figuras 136-137 – Maya Deren em *Tramas do entardecer*

Figura 138 – *D. Maria*

Figura 139 – *La Danaïde*, A. Rodin (1889)

Figuras 140-147 – *Tramas do entardecer* | *D. Maria*

Figuras 148-155 – *Tramas do entardecer* | *D. Maria*

Figuras 156-163 – *Tramas do entardecer* | *Hands*

Figuras 164-165 – *Hands*

Figura 166 – *The Soul of the Cypress*

Figura 167 – *Danças Maria 11.48 – Campos – 5.49*

Figura 168 – Marlon Brando em *Apocalypse Now*

Figura 169 – *Hände – Das Leben und die Liebe eines zärtlichens Geschlechts*

Figura 170 – Maria Esther Stockler em *Céu sobre água*

Figuras 171-173 – A dança das mãos em *Santiago*

Figuras 174-176 – *Hands*

Figuras 177-182 – *Danças Maria 11.48 – Campos – 5.49*